

مجید امجد

نقشِ گرو ناتھام

ڈاکٹر سید عامر سہیل

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کی شائع دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پیسل

عبداللہ شفیق : 03478848884

صدرہ طاہر : 03340120123

حسین سیالوی : 03056406067

مجید امجد

نقش گرِ ناتمام

(سوانح، شخصیت اور نظم نگاری کا فکری اور فنی جائزہ)

ڈاکٹر سید عامر سہیل

E Books

Library
CA&S



پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی

جملہ حقوق محفوظ ہیں

ISBN - 978-969-8460-09-9

2008

700

ڈاکٹر سید عامر شہیل

محمد جاوید

350.00

طبع اول

تعداد

مصنف

سرورق

قیمت

ناشر

پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی

70- شاہراہ قائد اعظم، لاہور

E Books

تقسیم کار

کوآپریٹو سنٹر اینڈ آرٹ گیلری

70- شاہراہ قائد اعظم، لاہور

فون: 042-7321161

طابع: سید محمد علی شاہ لاہور

انتساب



E Books

ابھی ابھی تو یہاں تھے

کہاں گئے وہ لوگ

WHATSAPP GROUP

فہرست مضامین

- ۱۔ اپنے لیکھ یہی تھے: ڈاکٹر سید عامر سہیل ۷
- ۲۔ پیش لفظ: ڈاکٹر تبسم کاشمیری ۱۳
- ۳۔ پہلا باب: مجید امجد۔ سوانح اور شخصیت ۱۵
- ۴۔ دوسرا باب: مجید امجد کی شعری تخلیقات کا تحقیقی جائزہ ۷۹
- ۵۔ تیسرا باب: مجید امجد کی نظم نگاری ۱۲۱
- ۶۔ چوتھا باب: مجید امجد کی شاعری کے فنی اسالیب ۲۶۱
- ۷۔ پانچواں باب: حاصل بحث ۳۷۹
- ۸۔ کتابیات: ۴۰۱
- (i) تحقیقی، تنقیدی، تخلیقی کتب
- (ii) غیر مطبوعہ تحقیقی مقالات بحوالہ مجید امجد
- (iii) ملاقاتیں، انٹرویوز
- (iv) خطوط، دستاویزات
- (v) رسائل کے مجید امجد نمبر
- (vi) رسائل، جرائد، اخبارات
- (vii) انگریزی کتب
- ۹۔ ضمیمہ جات: ۴۱۹

- (i) مجید امجد کی سروس بک (محکمہ فوڈز، ساہیوال)
- (ii) علمِ فلکیات پر نامکمل کتاب ”فسانہ آدم“ کے چند اوراق کا عکس
- (iii) خط بنام مجید امجد، اہل خانہ (بیگم مجید امجد، اقبال بیگم، سجاد احمد)

(iv) خط بنام مجید امجد، احباب و دیگر (شالاط، جعفر طاہر، تحت سنگھ،

شیر محمد شعری، وزارت اطلاعات و نشریات)

(v) مجید امجد کے خطوط بنام احباب (صدر سلیم سیال، منیر فاطمی)

(vi) مجید امجد کی تخلیقات (قلمی) کے عکس

□ □ □



E Books

WHATSAPP GROUP

اپنے لیکھ یہی تھے

مجید امجد کی شاعری سے میرا پہلا باقاعدہ تعارف عزیز دوست اور خوب صورت لہجے کے شاعر ڈاکٹر اظہر علی کے ذریعہ سے ہوا جنہوں نے مجھے ”شبِ رفتہ“ پڑھنے کو دی، تب میں فرسٹ ایئر کا طالب علم تھا۔ اُس وقت بُندا، آٹو گراف ایسی نظمیں اور چند غزلیں ہی سمجھ میں آئیں تاہم صورتِ معنی اور معنی صورت کا آہنگ کہیں ذہن و دل میں بیٹھ سا گیا۔ پھر ”شبِ رفتہ کے بعد“ کی تلاش ہوئی اور یوں میں مجید امجد کی شعری کائنات اور نوکِ قلم سے ٹپکنے والے افسانوں کا ادنیٰ قاری بن گیا۔ ۱۹۸۹ء میں، جبکہ میں ایم۔ اے کا طالب علم تھا، ”کلیاتِ مجید امجد“ مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا منظر عام پر آئی تو مجید امجد کی شاعری سے قلبی وابستگی کا سلسلہ مزید گہرا ہوتا چلا گیا اور مجید امجد کو تاریخی ترتیب سے پڑھنے اور سمجھنے کا موقع ملا۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر وزیر آغا، یحییٰ امجد مظفر علی سید، ڈاکٹر تبسم کاشمیری، پروفیسر خورشید رضوی اور دیگر ناقدین کی تحریروں نے مجھے مجید امجد کی شاعری کے فنی اور فکری پہلوؤں کو سمجھنے میں مدد دی۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ۱۹۹۵ء میں ”مجید امجد۔ بیاضِ آرزو و بکف“ کے عنوان سے میری کتاب شائع ہوئی جو ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب ”مجید امجد کی داستانِ محبت“ کے بعد دوسری باقاعدہ کتاب تھی۔ کتاب کی اشاعت کے بعد اس موضوع کے حوالے سے لکھنا لکھانا ایک معمول بن گیا اور یہ میری خوش قسمتی ہے کہ مجھے آگے چل کر مجید امجد ہی کے حوالے سے پی۔ ایچ۔ ڈی کرنے کا موقع ملا۔

یہ کتاب میرے دسمبر ۲۰۰۳ء تک کے مطالعات کا نتیجہ ہے۔ اب جبکہ چار برس کا عرصہ گزر چکا ہے، کئی نئے افق سامنے آئے ہیں تاہم ایک خاص تناظر میں گزشتہ مطالعات کی اپنی اہمیت بنتی ہے اس لیے کتاب میں انہی تناظرات کو پیش کیا جا رہا ہے۔ ان چار برسوں میں مجید امجد کے حوالے سے مختلف ناقدین کے چند متفرق مضامین اور ناصر شہزاد کی قابلِ قدر تصنیف ”کون دیس گیو“ شائع ہوئی ہے۔ متفرق مضامین سے قطع نظر ناصر شہزاد کی کتاب کی اہمیت شخصی اور تاریخی

تأمل میں بہت زیادہ ہے۔ ۲۰۰۳ء کے بعد چھپنے کے سبب ”کون دلیس گھو“ کے حوالے تو زیرِ نظر کتاب میں نہیں ملیں گے تاہم ”کون دلیس گھو“ کے وہ اقتباسات کتاب میں ضرور شامل کیے گئے ہیں جو مضامین کی شکل میں مختلف جرائد کی زینت بنتے رہے ہیں۔ ناصر شہزاد کی کتاب بنیادی مآخذ کی حیثیت رکھتی ہے اور الگ موضوع کی متقاضی ہے۔

۲۰۰۰ء میں اس موضوع پر میں نے کام کا آغاز کیا۔ تلاش و جستجو کے سفر میں ساہیوال، جھنگ، لاہور، کراچی اور بہت سے ایسے شہروں کا سفر درپیش رہا، جہاں موضوع کے بارے میں مواد یا معلومات ملنے کا امکان تھا۔ مجید امجد کے قریبی احباب، ملنے والے اور جو شخص کسی بھی تعلق سے ان سے وابستہ رہا میں نے اس تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی۔ ملاقاتوں اور انٹرویوز کا یہ سلسلہ خاصا مشکل اور تھکا دینے والا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ موضوع کی مناسبت سے کتب، رسائل، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالات، مضامین اور مجید امجد کے قلمی آثار کی تلاش کا عمل بھی جاری رہا۔ بہت سی ناکامیاں، تلخ تجربات، خوشگوار حیرتیں اور غیبی امداد کے سلسلے اس سفر کے یادگار حوالے ہیں۔ انسانی رویوں، ناکامیوں، کامرانیوں، وفاداریوں اور بے وفائیوں کو میں نے اس عرصہ میں بہت قریب سے دیکھا اور سمجھا ہے۔

مواد کی جمع آوری خاصا مشکل مرحلہ ہوتا ہے خصوصاً کسی شخصیت کے حوالے سے نایاب دستاویزات اور مسودات کا حصول وقت طلب کام ہے۔ میری یہ خوش قسمتی رہی کہ بعض شخصیات نے مجھے نایاب مسودات فراہم کیے۔ ان میں پروفیسر قیوم صبا کی شخصیت کسی معجزے اور غیبی امداد سے کم نہ تھی۔ اُن سے میری ملاقات پروفیسر ریاض زیدی کے توسط سے ہوئی، قیوم صبا مجید امجد کے قریبی ساتھیوں اور اُن کے معتقدین میں سے ہیں۔ پہلی ملاقات میں مجید امجد اور ابنِ عربی کے بارے میں ان کے خیالات نے متاثر کیا، پھر اُن سے نیاز مندی کا سلسلہ چل نکلا۔ مجید امجد کی سروس بک، مجید امجد کے نام اہل خانہ اور دوستوں کے خطوط، محکمانہ ڈائریاں، علمِ فلکیات کے موضوع پر نامکمل مسودہ وغیرہ انھی کے ذریعے سے حاصل ہوئے۔ یہ اُن کی کمالِ محبت اور شفقت تھی کہ اُنھوں نے یہ سارا نایاب خزانہ میرے حوالے کر دیا۔ اُن کی علمی و ادبی شخصیت اور انسان دوستی بے مثال ہے۔

اسی طرح پروفیسر ڈاکٹر اکرم چوہدری (وائس چانسلر، یونیورسٹی آف سرگودھا) کا شکریہ

ادا کرنا بھی ضروری ہے کہ ان کی شفقت اور تعاون سے میری رسائی اور نیشنل کالج لاہور کی پینچاب یونیورسٹی، لاہور میں موجود اہم کتب، رسائل اور غیر ملکی مقالہ جات تک ہوئی۔ جن دنوں میں تحقیقی کام کے سلسلے میں اہم ماخذات کی تلاش میں تھا تب پروفیسر ڈاکٹر اکرم چودھری اور نیشنل کالج، پینچاب یونیورسٹی، لاہور کے پرنسپل تھے۔ اُن کی خصوصی توجہ کے سبب مجھے اپنے موضوع سے متعلق بہت سا قیمتی مواد حاصل ہوا۔ بطور محقق اور استاد یہ ان کی علمیت اور علم دوستی کا واضح اشارہ ہے۔

ان کے علاوہ بہت سی شخصیات نے مجھے نایاب اشیا فراہم کیں اور قیمتی مشوروں سے میرے کام کو آسان بنایا ان میں ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، جعفر شیرازی (مرحوم)، غلام حسین ساجد، جاوید قریشی، عبدالرشید، صفدر سلیم سیال، حاجی بشیر احمد بشیر (مرحوم)، ڈاکٹر محمد امین، ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر محمد ساجد خان، اشرف قدسی، ڈاکٹر نواز علی، اسرار زیدی، ڈاکٹر انور سدید، ڈاکٹر طیب منیر اور قصور بٹ کے اسمائے گرامی خاص اہمیت کے حامل ہیں نیز مجید امجد کے خاندان کے افراد خصوصاً اُن کے بھائی عبدالکریم بھٹی اور بھتیجی پروفیسر نوید اختر کا بھی ممنون ہوں کہ ان لوگوں نے مجید امجد کی شخصیت اور فن کو سمجھنے میں اہم اشارے دیئے۔

مواد کی فراہمی اور اہم مسودات تک رسائی کے بعد لکھنے کے عمل میں اگر کسی کی رہنمائی شامل حال نہ رہے تو بہت سی باتیں ابہام کا شکار ہو جاتی ہیں۔ میں اپنے محترم استاد اور مقالے کے نگران پروفیسر ڈاکٹر انوار احمد کا شکر گزار ہوں کہ انھوں نے اس کام کی تکمیل کے دوران اپنی تمام تر مصروفیات کے باوجود میرے لیے وقت نکالا۔ اُن کا تعاون، رہنمائی اور تائید شامل حال نہ ہوتی تو یقیناً یہ کام کبھی تکمیل کے مراحل طے نہ کرتا۔ موضوع کے حوالے اُن کی رہنمائی میرے لیے آسانیاں پیدا کرتی رہی۔ بطور استاد ڈاکٹر انوار احمد واقعی بے مثل ہیں۔ میں ان کی عنایات کا احسان مند رہوں گا۔

اس کام کے حوالے سے ڈاکٹر روبینہ ترین (چیئر پرسن شعبہ اُردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان) کی خصوصی توجہ بھی شامل حال رہی۔ یہ انھی کا خلوص اور محبت تھی کہ میرا کام جلد از جلد تکمیل کے مراحل طے کرتا گیا۔ اُن کا شکریہ مجھ پر لازم ہے۔ اُن کے ساتھ اگر ملک ظفر حسین مہے کا ذکر نہ کیا جائے تو نامناسب ہوگا۔ میں ان کی اپنائیت اور محبت کا قائل ہوں۔

میں شکر گزار ہوں ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا کہ انھوں نے اپنے قیمتی اوقات سے وقت نکالا

اور اس کتاب کا پیش لفظ تحریر کیا۔ ان کی رائے سے نہ صرف کتاب کی قدر و قیمت بڑھی ہے بلکہ یہ میرے لیے بھی فخر و مسرت کا باعث بنی ہے۔

میں اپنے اساتذہ اور بزرگوں کا بھی تہہ دل سے ممنون ہوں کہ اس کام کے لیے وہ بعض اوقات مجھ سے بھی زیادہ پریشان دکھائی دیئے۔ یہ اُن کی مجھ سے محبت کا دلکش اشارہ ہے۔ خاص طور پر ڈاکٹر فرمان فتح پوری، مرزا ابن حنیف (جنہیں مرحوم لکھنے کو جی نہیں چاہتا)، ڈاکٹر معین الدین عقیل، ڈاکٹر رشید امجد، ڈاکٹر محمد علی صدیقی، لطیف الزماں خاں، پروفیسر خالد سعید، ڈاکٹر علمدار حسین بخاری، ڈاکٹر طاہر تونسوی، ڈاکٹر نجیب جمال، ڈاکٹر صابر کلوروی، ڈاکٹر صلاح الدین حیدر اور ڈاکٹر نعمت الحق کا ذکر کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

میرے عزیز دوستوں کا تعاون بھی مجھے حاصل رہا۔ اصغر شاہیا، تحسین غنی اور قاسم عدیل (مرحوم) کا میرے ساتھ موٹر سائیکلوں پر جھنگ جانے کا ایڈ ونچر یادگار رہے گا۔ ان کے علاوہ احمد ندیم تونسوی، ناصر حسین بخاری، پروفیسر غلام نبی، ڈاکٹر چوہدری پرویز، شوکت نعیم قادری، لیاقت رضا جعفری، مبشر مہدی، افکار احسن، نیر عباس زیدی، رضی الدین رضی، شا کر حسین شاکر، ڈاکٹر عباس برمانی، نسیم عباس احمر، سمیرا اعجاز، ناصر عباس نیر، لیاقت علی، ڈاکٹر شازیہ عنبرین، ساجد اعوان، ریحان اقبال، عمران ازفر، مظہر عباس، عطا الرحمن تمثیل، ڈاکٹر علی اطہر اور رانی آکاش بھی میرے شکرے کا حق رکھتے ہیں۔

اور _____ اب کچھ ذکر ڈاکٹر شگفتہ حسین کا۔ تمام تر رسمی اور روایتی انداز کو بالائے طاق رکھتے ہوئے یہ کہنا چاہوں گا کہ اس کام کی بروقت تکمیل شگفتہ کے بغیر ہونا ناممکن تھی۔ اس کام کے سلسلے میں اُس کا خلوص، محبت اور تعاون شامل حال رہا۔ مقالے کی ترتیب، تحقیقی مسائل، خامیوں کی نشان دہی، حوالہ جات و حواشی کی تدوین اور طریقہ کار کے تعین کے حوالے سے اُس کے مشورے مسلسل میری مدد کرتے رہے۔ مقالے کے حوالے سے سب سے مشکل مرحلہ پروف خوانی کا ہوتا ہے، یہ کام بعض اوقات لکھنے سے بھی زیادہ جان لیوا ہے اس مشکل کام کا بیڑا بھی شگفتہ نے اٹھایا اور سطر سطر دیکھ کر مجھے اس مرحلے سے بچائے رکھا۔ غرض آغاز سے اختتام تک شگفتہ نے ہر مرحلے میں میری معاونت کی۔ میں اس کی محبت اور حوصلہ افزائی کا شکریہ ادا نہیں کر سکتا۔

اس کتاب کی کمپوزنگ کے تمام مراحل میرے عزیز دوست اظہر خان کے ہاتھ میں

رہے۔ اظہر کپور نہیں بلکہ ایک فن کار ہے جو فن کے جمالیاتی پیمانے کا احساس رکھتا ہے۔ اپنے کام کے معیار اور رفتار میں وہ بے مثل ہے۔ میں اس کا خصوصی شکر گزار ہوں۔

اس کتاب کی اشاعت میں اہم کردار میرے دوست تنویر صاغر نے ادا کیا ہے۔ تنویر صاغر اگرچہ انجینئرنگ کا طالب علم ہے تاہم ادب کے ساتھ اس کی گہری وابستگی کسی سے پوشیدہ نہیں، اس کی تحریریں اس وابستگی کا واضح ثبوت ہیں۔ اسی طرح میں پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی پاکستان کی انتظامیہ خصوصاً محمد جاوید صاحب کا بھی شکر گزار ہوں کہ انھوں نے اس کتاب کی اشاعت کا بیڑا اٹھایا۔

میرے گھر والے اس کام کی تکمیل کے شدت سے منتظر رہے۔ میرے عزیز بھائی سید پرویز حسین، سید ظفر حسین، سید مظہر حسین اور سید صفدر شاہ اور بہنیں نسreen بخاری، طاہرہ بخاری اور سائرہ بخاری ہمہ وقت میری کامیابی کے لیے دعا گو رہے اور میں سمجھتا ہوں کہ یہ دعائیں میرا حق بھی تھیں۔

اس کام کو کتابی شکل دینے کے لیے بہت سا وقت درکار تھا۔ میں اپنی شریک حیات عابدہ احمد کا شکر گزار ہوں کہ اُس نے اس کٹھن مرحلے میں میری معاونت کی۔ اپنی بیٹی بخت آور بخاری کا ذکر کرنا بھی لازم ہے کہ بڑی ہو کر ممکن ہے وہ ان لفظوں کو پڑھ کر مجھے یاد کر سکے۔

میری اماں اور میرے ابا اب عدم آباد کے باسی ہیں۔ اُن کے بعد تو جیسے سب کچھ ادھورا ادھورا ہے۔ اماں کو میرے کام کی بہت فکر رہتی تھی، اُس کی دعائیں آج بھی میرے سر پہ سایا کیے ہوئے ہیں۔ یہ کتاب میں اماں اور ابا کے نام معنون کرتا ہوں !!!

ڈاکٹر سید عامر سہیل

پیش لفظ

ہمارے بڑے بڑے شعرا کی تخلیقی عمر عام طور پر مختصر رہی ہے زندگی کے سفر میں ایک مقام پر پہنچ کر ان کے تخلیقی منابع خشک ہو جاتے ہیں اور باقی عمر میں وہ بہت ہی کم شعری تجربے کی منزل پر نظر آتے ہیں، اس کی بہت واضح مثال غالب کی شاعری ہے۔ شعرا کی تخلیقی عمر کی ایک جہت وہ بھی ہے کہ جہاں زندگی کے آخری حصے تک یوں تو وہ شعری مشاغل میں مصروف نظر آتے ہیں مگر اپنی اصل تخلیقی زندگی کا سفر ایک خاص مقام تک طے کرنے کے بعد عمر کے باقی حصے میں یا تو وہ گزشتہ تجربوں کی بساط ہی پر کھڑے ملتے ہیں یا پھر ان کے تجربے تخلیقی اعتبار سے نحیف و ناتواں ہوتے چلے جاتے ہیں۔ مگر ادب کی تاریخ میں بہت کم شاعر ایسے ہوتے ہیں جن کے تجربے کی کائنات مسلسل نمودار رہتی ہے۔ وہ اپنی تخلیقی زندگی کے ہر دور میں نئے نئے تجربے کرتے ہیں۔ وہ جب ایک دور سے دوسرے دور میں داخل ہوتے ہیں تو ان کے ہاں شاعری کی ایک نئی فارمولیشن اپنے تخلیقی وجود کا اعلان کرتی ہے۔ مجید امجد ان ہی شعرا کے قبیلے کے شاعر ہیں۔ وہ اردو کے چند ایسے شعرا میں ہیں جن کی شاعری کا ہر دور گزشتہ ادوار کی روایت سے تسلسل کے ساتھ آگے بڑھتا ہوا ملتا ہے۔ ان کے ہاں تخلیقی توانائی کی یہ حرارت ایک نادر مثال قائم کرتی ہے۔

حیرت انگیز بات یہ ہے کہ ملک کے ادبی مرکز لاہور سے دور ساہیوال میں بیٹھ کر وہ کس طرح سے اپنی روایتی شاعری کے تجربے سے بلند ہوتا ہے اور کس انداز سے اپنی زبان کی لسانی تشکیل کرتا ہے اور پھر کس اسلوب سے اپنی شاعری کو خیال، فکر، تصورات اور جمالیات کے تشکیلی عمل سے گزارتا ہے۔ کیا یہ سب کچھ اس کے تجربے کا جوہر تھا یا اس پر لاہور میں جنم لینے والی نئی شاعری کی روایت کا عکس پڑا تھا۔ مسئلہ کچھ بھی ہو اس نے اپنی شاعری کو جدید شاعری کی روایت سے بہت بلند کر کے دیکھا اور یہی وہ بات ہے کہ جو اسے اس دور کا ایک بڑا شاعر بناتی ہے۔

گزشتہ پچیس تیس برسوں میں مجید امجد پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ حکمت ادیب نے امجد پر لکھے گئے مقالات کی ایک ضخیم جلد بھی شائع کی تھی جس میں بے شمار تنقیدی مقالے موجود تھے جن میں مجید امجد کو خراجِ تحسین پیش کیا گیا تھا۔ میری ذاتی رائے میں اس کتاب میں بہت کم ایسے

مقالے تھے جن میں امجد کی شاعری کو سنجیدگی سے سمجھنے کی سعی کی گئی تھی۔ اس کتاب کے بعد بھی مجید امجد پر نقد و کام کرتے رہے اور ان کی شاعری کی مختلف جہات سامنے آتی رہیں۔ بیسویں صدی کے آخر میں یہ بات شدت سے محسوس کی گئی کہ مجید امجد کی شعری کلیت پر کوئی کام نہیں کیا جاسکا ہے۔ اور اب دور مانا آ گیا ہے کہ جب مجید امجد کو بحیثیت کل دیکھنے کی ضرورت ہے۔ صورت یہ تھی کہ مختلف موضوعات پر لکھے گئے مقالے امجد کی شاعری کی محدود شکلوں ہی کو متعارف کروا سکتے تھے ان سے شاعر کا بڑا شعری وجود نظر نہ آ سکتا تھا۔ سید عامر سہیل اردو کا پہلا نقاد ہے جس نے بڑے عزم اور حوصلے کے ساتھ مجید امجد کی شعری کلیت کو دریافت کیا ہے۔

سید عامر سہیل کی کتاب ”مجید امجد۔ نقشِ گہرِ تمام“ دعوتِ دہائی ہے اُن تمام نقادوں کو جو مجید امجد کو سمجھنا چاہتے ہیں۔ یہ کتاب امجد کی شاعری کے مسائل، تصورات، صوفیانہ اور فلسفیانہ موضوعات، اس کے فنی جوہر، ترکیبی نظام، علامتوں، استعاروں، بحور کے تجربوں، لب و لہجے اور فن و فکر کے بعید گوشوں تک رسائی رکھتی ہے۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ جدید شاعری کی روایت سے چسپاں رہنے والا شاعر کن تجربوں، مراحل اور ادوار سے گزر کر ایک بڑا شعری نقش بنانے میں کامیاب ہو سکا ہے۔ اور یہ بھی کہ اس کے دورِ آخر کی نظموں کو بے ترتیب، خام اور منتشر تجربے کی نظمیں کیوں کہا گیا ہے۔

اس کتاب کی اشاعت نے مجید امجد کی شاعری پر تنقید کا ایک نیا باب کھول دیا ہے اور آنے والے دنوں میں یہ کتاب مجید امجد پر کتابِ حوالہ کی حیثیت حاصل کر جائے گی۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

مجید امجد۔ سوانح اور شخصیت

— (۱) —

مجید امجد کے بارے میں تاحال کوئی ایسی مربوط تحریر سامنے نہیں آ سکی جو ان کے خاندانی پس منظر، حالات زندگی اور شخصیت کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کر سکتی ہو، البتہ ان کے قریبی عزیزوں، دوستوں، ہم عصروں اور عقیدت مندوں نے اپنی تحریروں میں ان کی سوانح اور شخصیت کی طرف بعض بنیادی اشارے ضرور کیے ہیں۔ اگرچہ بہت سے واقعات بکھری ہوئی صورت میں موجود ہیں اور انھیں جوڑ کر ایک واقعاتی تسلسل بھی قائم کیا جاسکتا ہے تاہم مشکل یہ ہے کہ ان میں سے اکثر واقعات محض یادداشتوں یا سنی سانی باتوں پر مبنی ہیں، یہی وجہ ہے کہ بہت سی غلط فہمیاں ان کی سوانح اور شخصیت کے ضمن میں راہ پا گئی ہیں۔ ان کے بعض نہایت قریبی دوستوں اور تعلق داروں کے مضامین ایسے بھی ہیں جن میں حقائق کے برعکس باتیں بیان کی گئی ہیں، بعض مضامین میں رنگ آمیزی اور مبالغہ آرائی سے کام لیا گیا ہے اور کہیں کہیں حقائق کو چھپانے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ مجید امجد کے حوالے سے شائع ہونے والے رسائل کے خصوصی شماروں اور بعض انفرادی مضامین میں یہ صورت حال عام ہے جو پہلے سے دھند میں لپٹی شخصیت کو مزید دھندلا کر رہی ہے۔ اسی طرح بعض محققین اور ناقدین کی تحریروں میں مجید امجد کا جو خاکہ ابھرتا ہے وہ حقیقت سے قطعی مختلف ہے۔ اس صورت حال میں حقائق کی تہہ تک پہنچنے اور اصل صورت حال کا ادراک کرنے کے لیے نہایت احتیاط کی ضرورت ہے۔

موجودہ تحریری مواد میں ابھی تک سب سے اہم حوالہ مجید امجد کا وہ مختصر خودنوشت سوانحی خاکہ ہے جو انھوں نے ۱۲/ ستمبر ۱۹۷۰ء کو بذریعہ خط حیات خان سیال کو ارسال کیا تھا (۱) مگر یہ خاکہ اس قدر مختصر ہے کہ اس سے ان کی زندگی، حالات اور شخصیت کے مخفی گوشوں تک رسائی حاصل نہیں ہو سکتی۔ یوں یہ مستند ترین حوالہ ہونے کے باوجود خاصا نامکمل ہے۔ اسی ضمن میں ایک

اور قابلِ ذرا بات یہ ہے کہ مجید امجد نے ماری زندگی اپنے قریب ترین دوستوں تک لو اپنے ذاتی اور خاندانی معاملات بتانے سے گریز کیا۔ لہذا احاطات و واقعات کی سطح نے لیے دیگر مضامین کی طرف رجوع کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔

یہاں تک مجید امجد کے خاندانی پس منظر کا تعلق ہے تو وہ بھٹی (رائپوت) خاندان سے تعلق رکھتے تھے (۲)۔ یہ خاندان لڑشت و صدیوں سے جھنگ میں آباد ہے۔ اس سے پہلے یہ خاندان روڈ و سلطان (کڑھ مہاراجہ روڈ و نزد اٹھارہ ہزاری تحصیل شورکوٹ) سے ہجرت کر کے جھنگ آن بسا تھا۔ اس سلسلے میں راقم الحضور نے مجید امجد کے سوتیلے بھائی میاں عبدالکریم بھٹی سے انٹرویو کیا۔ اُن کے بقول:

”ہمارے آباؤ اجداد کا تعلق اس دھرتی سے تھا۔ دواڑ حائی سو سال پہلے ہمارے اجداد روڈ و سلطان سے ہجرت کر کے جھنگ آباد ہو گئے تھے۔ یہاں وہ مستقل قیام پذیر ہوئے تو میرے دادا نے یہاں ایک درس بنایا جہاں علاقے کے بچے بچوں کو دینی تعلیم دی جاتی تھی جبکہ میرے والد ڈسٹرکٹ کورٹ میں ملازم تھے۔“ (۳)

مجید امجد کے ددھیال کے بارے میں تفصیلی معلومات دستیاب نہیں ہیں۔ خود مجید امجد نے اس کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا اور نہ ہی ان کے سوتیلے بھائی میاں عبدالکریم بھٹی اور ان کے اہل خانہ کے پاس اس سلسلے میں مربوط معلومات ہیں۔ راقم کے پاس ان کی جو قلمی تحریریں اور خطوط ہیں ان میں بھی اس سلسلے میں کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ البتہ ان کے انھیال کے بارے میں کچھ معلومات دستیاب ہیں۔ ان معلومات کی روشنی میں ایک بات واضح انداز میں کہی جاسکتی ہے کہ اپنے علمی پس منظر، فضیلت اور مرتبے کے اعتبار سے ان کا انھیال ایک معروف خاندان کا درجہ رکھتا تھا۔ قیاس ہے کہ ان کے انھیال میں ایک بزرگ مولوی نور احمد تھے جو تقریباً دو سو سال پہلے چنیوٹ سے ہجرت کر کے جھنگ آباد ہو گئے تھے۔ یہاں ایک بات کا ذکر کرنا ضروری ہے کہ مولوی نور احمد کے انتقال کے بعد انھیں چنیوٹ میں سپرد خاک کیا گیا۔ ان کا مزار آج بھی چنیوٹ میں دیکھا جاسکتا ہے (۴)۔ مولوی نور احمد کے بارے میں چنیوٹ کی معروف ادبی شخصیت ثاقب سلیمانی نے ایک واقعہ تحریر کیا ہے جسے ڈاکٹر محمد امجد ثاقب نے اپنی کتاب ”شہر لب دریا (چنیوٹ کی تہذیب و ثقافت

تاریخ) میں کچھ یوں بیان کیا ہے:

”چنیوٹ کی سرزمین بڑی مردم خیز واقع ہوئی ہے۔ مولوی نور احمد نقشبندی نور اللہ مرقدہ اس شہر سے تعلق رکھتے تھے مگر انھوں نے تہ باری تعالیٰ اور نعمت رسول مقبولؐ کے واسطے کچھ بھی نہیں کہا۔ ان کا مصرعہ ”فقیر نقشبندی نور احمد“ میری نظر سے گزرا تو مجھے بھی اس زمین میں شعر کہنے کا شوق پیدا ہوا مگر مصوری کی طرف مائل ہونے کے باعث شاعری پس منظر میں جا چکی تھی اور طبیعت شعر کہنے پر آمادہ نہ ہوتی۔ ایک رات اسی خیال کو دل میں لیے ہونے لگا تو خواب میں مولوی صاحب قبلہ کی زیارت ہوئی آپ فرما رہے تھے، کس فکر میں ہو۔۔۔۔۔“ (۵)

اسی حوالے سے مجید امجد کے قریبی دوست بلال زبیری نے مجید امجد کے ننھیال کا ذکر کیا ہے:

”مجید امجد کا خاندان شروع ہی سے علم و فضل کا وارث چلا آ رہا ہے۔ ان کے خاندان میں مولوی نور احمد اپنے زمانے کے عالم تھے۔ اس علمی فضیلت کی وجہ سے جھنگ کے روڑسا اور دہلی ریاست نے ان کو ۱۸۱۰ء میں چنیوٹ سے مستقل طور پر جھنگ آباد ہونے پر آمادہ کیا۔ موصوف اپنے شہر کے خطیب تھے، فقیہ، امام عیدین رہے۔ پھر ان کے لڑکے میاں غلام قاسم بھٹی نے مسند سنبھالی لیکن اس خاندان کی علم و فضل کی شہرت میاں غلام قاسم بھٹی کے صاحب زادے میاں نور محمد کی وجہ سے ہوئی۔ میاں نور محمد کا انتقال ۹۰ برس کی عمر میں ۱۹۳۷ء میں ہوا۔ اپنے عہد کے بے مثال فقیہ، محدث اور ماہر طبیب تھے۔ ان کے تلامذہ کی تعداد ہزاروں تک تھی۔ میاں نور محمد پہلے جامع مسجد کوٹ روڈ جھنگ صدر کے امام تھے پھر جامع مسجد قطب الدین میں اس منصب پر فائز ہوئے۔۔۔۔۔ میاں نور محمد جناب مجید امجد کے نانا تھے۔“ (۶)

مجید امجد کے ننھیال کے بارے میں مندرجہ بالا بیان کردہ واقعات و پس منظر کی تصدیق ان کی خالہ زاد بہن ارشاد بیگم کے انٹرویو سے ہوتی ہے جس میں انھوں نے اپنے خاندان کے حوالے سے بلال زبیری کے بیان کی تصدیق کی ہے نیز آج بھی ان کے آبائی گھر کے ساتھ مسجد

غلام قاسم موجود ہے جو مجید امجد کے اجداد نے آباد کی تھی۔ (۷)

ان آرا سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ان کا خاندانی پس منظر خصوصاً اُن کا نھیال بھر پور علمی پس منظر کا حامل تھا اور یہی روایت اور تربیت ان کو ورثہ میں ملی تھی۔ نیز دھرتی سے محبت اور فطرت سے لگاؤ کا رویہ اُن کے فکری اور شعری مزاج کا حصہ بنتا ہے۔ اُن کی شاعری میں ان رویوں کا بہاؤ اور پھیلاؤ بڑی واضح شکل میں دیکھا جاسکتا ہے۔

مجید امجد کا اصل نام عبدالمجید امجد تھا (۸)۔ وہ ۲۹ جون ۱۹۱۳ء کو جھنگ (مگھیانہ) میں پیدا ہوئے (۹)۔ اُن کے دادا کا نام میاں اللہ دتہ تھا جو مزدور پیشہ طبقے سے تعلق رکھتے تھے (۱۰) جبکہ مجید امجد کے والد میاں علی محمد نے میٹرک تک تعلیم حاصل کی اور وہ ڈسٹرکٹ کورٹ میں عرضی محرر کے طور پر کام کرتے تھے (۱۱)۔ مجید امجد کی والدہ کا نام اصلاح بی بی تھا (۱۲)۔ اس حوالے سے بیگم شیر محمد شعری نے (جو مجید امجد کے خاندان سے بہت قریب رہیں) اپنے ایک انٹرویو میں کہا تھا کہ ”مجید امجد کی والدہ کا نام اللہ جوانی (عرف بی آئی) تھا“ (۱۳) اور اس رائے کو محمد عارف کلیم اور امتیاز حسین نے اپنے تحقیقی مقالہ جات برائے ایم اے اردو میں درست مانا ہے (۱۴) مگر یہ آراء درست نہیں۔ مجید امجد کے سوتیلے بھائی میاں عبدالکریم بھٹی نے اپنے انٹرویو میں مجید امجد کی والدہ کا نام اصلاح بی بی بتایا ہے۔ نیز ان کی خالہ زاد بہن ارشاد بیگم نے بھی اصلاح بی بی درست مانا ہے (۱۵) مجید امجد کے والد نے اُن کی والدہ کی موجودگی میں دوسری شادی کر لی تھی یوں دو برس کے اندر دونوں میں علیحدگی ہو گئی اور ان کی والدہ انھیں لے کر اپنے میکے آ گئیں (۱۶)۔ وہ اپنی والدہ کی واحد اولاد تھے۔ ان کی سوتیلی ماں کا نام ستموں بی بی تھا (۱۷)۔ اُن میں سے تین اولادیں ہوئیں۔ دو لڑکے میاں عبدالکریم بھٹی اور میاں محمد بخش اور ایک لڑکی جس کا نام سردار بیگم تھا (۱۸)۔ والدین کی علیحدگی اور والد کی دوسری شادی کے سبب مجید امجد کا اپنے والد، سوتیلی والدہ اور سوتیلے بہن بھائیوں سے کوئی قریبی تعلق نہیں بن سکا۔ اگرچہ بہت بعد میں جا کر ان کے اپنے سوتیلے بہن بھائیوں سے تعلقات کسی حد تک بحال ہو گئے تھے مگر اس کے باوجود ان تعلقات کو خوشگوار نہیں کہا جاسکتا اور اس حوالے سے بہت سی آرا پائی جاتی ہیں۔ مجید امجد کے سوتیلے بھائی عبدالکریم بھٹی نے اپنے تعلق کو نہایت خوشگوار قرار دیا ہے (۱۹) مگر دوسری طرف ان کے نھیالی رشتہ داروں اور قریبی احباب نے ان کے تعلق کو نہایت تلخ بھی بتایا ہے۔ نسیم اختر گل

نے اپنے تحقیقی مقالہ میں لکھا ہے کہ۔۔۔ سوتیلے بھائیوں کی سنگ دلائے بے مروتی اور بدسلوکی نے اُن کی زندگی اور فن کے ارتقا پر گہرے اثرات ڈالے۔“ (۲۰) بال زبیری کی رائے بھی کم و بیش یہی ہے کہ مجید امجد ابھی تین سال کے تھے کہ ان کے والد نے دوسری شادی کر لی اور سوتیلی ماں نے ان کو گھر کے پڑ سکون ماحول سے محروم کر دیا (۲۱)۔ اسی طرح اختر عباس نے اپنے تحقیقی مقالہ میں ذرا تفصیل سے لکھا ہے کہ:

”در اصل واقعہ یہ ہے کہ امجد کو نہ صرف ایک سوتیلی ماں کا سامنا تھا بلکہ ان کے درپے ایک ایسی عورت تھی جو ایک طرف تو نو بہا ہتائیوی اور دوسری طرف اپنے ہونے والے ان بچوں کی ماں تھی جنہیں امجد کے ساتھ اس گھر میں برابر کا شریک ہونا تھا۔ گویا اس عورت کی نظر اس امجد پر پڑتی تھی جو نہ صرف حال بلکہ مستقبل میں بھی علی محمد کی محبتوں میں برابر کا حصہ دار ہو سکتا تھا۔ اس لیے ان کے اندر کی عورت نے اپنے تحفظ اور استحکام کے لیے ایک کروٹ بدلی اور مجید امجد خود غرضیوں کا شکار ہو کر اس سہارے سے محروم ہو گئے جس کی انہیں اشد ضرورت تھی۔“ (۲۲)

غرض اس حوالے سے کئی متضاد آرا پائی جاتی ہیں۔ اس واقعہ کے سلسلے میں میری ذاتی رائے یہ ہے کہ ابتدا میں یقیناً ماحول زیادہ کشیدہ رہا مگر وقت کے ساتھ ساتھ یہ تعلق ایک سماجی مجبوری کے تحت نارمل سطح پر آنا شروع ہو گیا تھا۔ آغاز میں دونوں گھروں کے درمیان آنے جانے اور ملنے ملانے کا سلسلہ بھی نہ تھا جو بعد میں آ کر کسی حد تک بحال ہوا۔ مجید امجد اپنی نوکری کے سلسلے میں جھنگ سے باہر رہتے تھے مگر جب بھی وہ جھنگ آتے اپنے بھائیوں سے ضرور ملتے۔ یہ الگ بات کہ ان کی جھنگ آمد شاذ و نادر ہی ہوا کرتی تھی اور یہاں بھی وہ زیادہ وقت اپنے دیگر احباب خصوصاً شیر محمد شعری کے ساتھ گزارتے۔ بقول میاں عبدالکریم بھٹی مجید امجد نے ان کی بیٹی نوید اختر کو اپنی لے پالک بیٹی بنایا ہوا تھا۔ یہ بات کہاں تک درست ہے اس بارے کوئی شہادت نہیں ملتی۔ بہر حال ایک بات جو دونوں خاندانوں سے مل کر راقم کو محسوس ہوئی کہ اگرچہ دونوں خاندانوں میں کسی حد تک میل ملاپ ہو چکا تھا مگر آج بھی دونوں خاندان ذہنی طور پر ایک دوسرے کے قریب نہیں آ سکے۔ راقم سے انٹرویو میں دونوں خاندانوں کے لوگوں کا ذہنی بُعد نمایاں نظر آتا تھا

اور سب سے بڑھ کر یہ بات کہ مجید امجد سے قریبی تعلق اور رشتہ ہونے کے باوجود دونوں خاندانوں کے افراد ”شاعر مجید امجد“ سے کسی طور بھی واقف نہیں تھے۔ ان لوگوں کے پاس مجید امجد کی نہ تو کوئی کتاب تھی اور نہ ہی کوئی اہم حوالہ یا دستاویز، بلکہ اکثر باتوں پر ان لوگوں کا جواب لاعلمی اور حیرت پر مبنی ہوتا تھا۔ راقم کے خیال میں اس لاعلمی اور بے خبری کا سبب وہ خاندانی دراڑ ہو سکتی ہے جو علی محمد کی دوسری شادی سے پیدا ہوئی تھی۔ البتہ موجود شواہد کی روشنی میں ایک بات کہی جاسکتی ہے کہ ان کا تعلق اپنے ننھیال کے ساتھ زیادہ گہرا تھا۔ راقم کے پاس مجید امجد کے نام اہل خانہ اور رشتہ داروں کے جو خطوط ہیں (جن کی تعداد ۱۰ ہے) ان میں زیادہ تر خطوط ان کے ننھیالی رشتہ داروں کے ہیں۔

والدین کی علیحدگی کا اثر مجید امجد کی شخصیت پر بہت گہرا پڑا گو کہ ان کی تعلیم و تربیت کا نہایت معقول انتظام کیا گیا مگر باپ کی کمی کا احساس ایک ایسا خلا تھا جو بچپن سے لے کر ان کی آخری عمر تک ایک نارسائی اور عدم تحفظ کی شکل میں ان کے اور ان کے رویوں کے ساتھ رہا۔ ان کی ابتدائی تربیت اُن کے نانا مولوی نور محمد نے خود کی جو اپنے دور کی نہایت عالم اور فاضل شخصیت تھے۔ انھوں نے ابتدا میں عربی، فارسی، صرف و نحو اور طب کی تعلیم دی اور بعد میں ان کو مروجہ تعلیم کی خاطر سکول میں داخل کر دیا گیا (۲۳)۔ مجید امجد کے بچپن کے دوست بلال زبیری لکھتے ہیں کہ:

”میاں نور محمد، نجوم، طب، حدیث و فقہ کے ماہر تھے اور روزانہ اہل علم کی مجلس پناہ ہوتی تھی۔ مختلف مسائل زیر بحث آتے۔ مجید امجد ان محفلوں میں شریک ہوتے اور ذہنی بالیدگی حاصل کرتے۔ پانچ سال کی عمر میں قرآن مجید، گلستان، بوستان، چند نامہ عطار پڑھ چکے تھے۔ پھر سکول میں داخل ہوئے۔ صبح سکول میں پڑھتے اور پچھلے پہر اپنے نانا سے عربی، فارسی صرف و نحو پڑھا کرتے تھے۔“ (۲۴)

مجید امجد کی ابتدائی تعلیم و تربیت میں ان کے نانا مولوی نور محمد کے حصہ کے حوالے سے سبھی مضمون نگار متفق ہیں کہ مجید امجد کے فکری مزاج، تنقیدی شعور اور تخلیقی میلان کو جلا بخشنے اور ان میں شعری ذوق کو بیدار کرنے میں اُن کے نانا کا بہت بڑا ہاتھ تھا۔

ابتدائی تعلیم کے حوالے سے مجید امجد نے اپنے خودنوشت سوانحی خاکے میں واضح

اشارے کیے ہیں کہ ۱۹۳۰ء میں اسلامیہ ہائی سکول سے دسویں جماعت کا امتحان پاس کیا۔ ۱۹۳۲ء میں گورنمنٹ کالج جھنگ سے انٹر میڈیٹ کا امتحان اور ۱۹۳۳ء میں اسلامیہ کالج لاہور سے بی۔ اے کا امتحان پاس کیا۔ (۲۵)

مجید امجد لاہور سے بی۔ اے کرنے کے بعد جھنگ لوٹے تو سب سے اہم مسئلہ جو انھیں درپیش تھا وہ اچھی نوکری کا حصول تھا۔ ان دنوں عالمی حالات بہت ناسازگار تھے۔ ہر طرف ایک غیر یقینی سی کیفیت طاری تھی۔ پڑھے لکھے نوجوان نوکریوں کے لیے سرگرداں تھے (۲۶)۔ وہ بھی اس اتر صورت حال کا شکار تھے۔ اپنی ابتدائی نوکریوں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”چند ایک دن ایک قانون گو صاحب کے ماتحت ۱۹۳۵ء کے آئین کے تحت ووٹروں کی لٹیں بنانے کا کام کیا۔ کچھ دن ایمپائر آف انڈیا انشورنس کمپنی کا ایجنٹ رہا۔“ (۲۷) اس کے بعد وہ محکمہ دیہات سدھار، جھنگ (جوان دنوں ایک اصلاحی تحریک چلا رہا تھا) میں پبلٹی افسر تعینات ہو گئے۔ یہ محکمہ عام فہم موضوعات پر ڈرامے سٹیج کرتا تھا۔ انھوں نے اسی دوران چند ڈرامے لکھے جو سٹیج بھی ہوئے (۲۸)۔ بعد ازاں وہ اس محکمے کے ایک ہفت روزہ اخبار ”عروج“ کے مدیر مقرر ہو گئے اور ۱۹۳۰ء تک کام کیا۔ ہفت روزہ ”عروج“ کی ادارت کا دور قدرے آسودگی کا دور تھا۔ یہاں انھیں پڑھنے لکھنے کا زیادہ وقت ملا (۲۹) اور یہیں سے ان کی شہرت بحیثیت شاعر کے ہوئی۔ جھنگ میں وہ دور صحافت کے حوالے سے نہایت قابل ذکر دور تھا۔ اس وقت جھنگ سے ”جھنگ سیال“ (آغاز ۱۹۰۳ء مدیر لالہ بانکے دیال) ”المیر“ (آغاز ۱۹۰۵ء مدیر حافظ خدا بخش) اور چنیوٹ سے ”یاد خدا“ (آغاز ۱۹۳۵ء مدیر ڈاکٹر عزیز علی) کی بہت دھوم تھی۔ مجید امجد ”عروج“ کی ادارت کے ساتھ ساتھ ان اخبارات میں بھی لکھتے تھے (۳۰)۔ یوں ان کی نظم و نثر باقاعدگی سے شائع ہوتی رہی۔ وہ دور علمی و ادبی سرگرمیوں کے اعتبار سے مجید امجد کو مضبوط بنیادیں فراہم کرتا ہے مگر عروج کی ادارت کا سلسلہ زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکا۔ واقعہ یہ ہے کہ ”عروج“ کے صفحہ اول پر مجید امجد کی نظم شائع ہوا کرتی تھی۔ ایک مرتبہ ان کی غیر حاضری میں کاتب نے اُن کے مسودات سے نظم ”قیصریت“ صفحہ اول پر شائع کر دی۔ اس نظم کا شائع ہونا تھا کہ سرکاری حلقوں میں ہلچل مچ گئی۔ ”عروج“ کے دفتر پر چھاپہ پڑا اور پولیس نے ریکارڈ قبضہ میں لے لیا۔ مجید امجد کے وارنٹ نکلے اور ایک عرصہ تک مقدمہ بازی رہی، بعد میں مصالحت کی صورت پیدا ہوئی اور کارروائی ختم

ہوئی (۳۱)۔ ہفت روزہ ”عروج“ کی ادارت سے الگ ہونے پر ان کی خدمات ڈسٹرکٹ بورڈ کے کلرک اسٹاف میں منتقل کر دی گئیں کیونکہ ”عروج“ اخبار ڈسٹرکٹ بورڈ کی طرف سے ہی شائع ہوتا تھا (۳۲)۔ ۱۹۳۳ء میں وہ ہیڈ کلرک بنے۔ اس دوران سول سپلائز ڈیپارٹمنٹ کا قیام عمل میں آیا جس کا کام راشننگ بھی تھا۔ مجید امجد نے لاہور آ کر ٹیسٹ دیا اور اس میں کامیاب ٹھہرے (۳۳) اور سب انسپکٹر سول سپلائز کے طور پر گوجرہ ڈسٹرکٹ لائل پور (فیصل آباد) میں ۱۲ اپریل ۱۹۳۳ء کو سرکاری ملازمت کا آغاز کیا (۳۴) اور چند سالوں میں اسسٹنٹ فوڈ کنٹرولر کے عہدہ پر فائز ہوئے۔ دوران ملازمت وہ گوجرہ، سمندری، تاندلیاں والا، جڑانوالہ، پیچہ وطنی، مظفر گڑھ، لیہ، منگمری، پاک پتن، اوکاڑہ، عارف والا، راولپنڈی، لاہور، شاہدرہ میں تعینات رہے مگر ان کی سرکاری ملازمت کا زیادہ عرصہ منگمری (ساہیوال) میں گزرا اور یہیں سے ۲۹ جون ۱۹۷۲ء کو ریٹائر ہوئے (۳۵)۔ دوران ملازمت انھیں بہت سے مشکل مراحل سے گزرنا پڑا۔ اپنی ایمانداری کے سبب انھیں کئی مرتبہ تنزیلی کا سامنا کرنا پڑا اور وہ اسسٹنٹ فوڈ کنٹرولر سے انسپکٹر بنا دیئے گئے مگر انھوں نے کبھی اس کے خلاف ردِ عمل کا اظہار نہیں کیا۔ دوران ملازمت انھیں جن حالات سے دوچار ہونا پڑا۔ اس حوالے سے یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ محکمہ فوڈ کے دفاتر سے مجید امجد کی پرسنل فائل دستیاب نہیں ہو سکی۔ راقم کے علم میں آیا تھا کہ معروف شاعر شوکت ہاشمی نے ان فائلوں کو اپنے ذرائع سے حاصل کر لیا ہے۔ اس بات کی تصدیق خود شوکت ہاشمی نے راقم سے ملاقات میں اس وقت کی جب شوکت ہاشمی ایس۔ ایس۔ پی پشیل برانچ کے طور پر لاہور میں تعینات تھے۔ مگر اس ملاقات کے کچھ عرصہ بعد ہی شوکت ہاشمی کا ایک کار حادثے میں انتقال ہو گیا۔

مجید امجد کی ذاتی زندگی بھی نا آسودگیوں اور ناکامیوں سے بھری ہوئی ہے۔ والدین میں علیحدگی کے بعد ان کے ناکام ازدواجی تعلقات ان کی زندگی کے ایک اور کرب اور المیہ کو ظاہر کرتے ہیں۔ مجید امجد کی شادی ان کی مطلقہ خالہ خدیجہ بی بی کی بیٹی حمیدہ بیگم سے ۱۹۳۹ء میں ہوئی۔ حمیدہ بیگم گورنمنٹ سکول جھنگ میں پرائمری کی مدرس تھیں (۳۶) مگر بد قسمتی سے یہ شادی ناکام ہوئی۔ مزاج کے اختلاف کے باعث وہ جھنگ میں قیام پذیر تھیں جبکہ مجید امجد جھنگ سے باہر تھے۔ اس حوالے سے نسیم اختر گل نے اپنے تحقیقی مقالہ میں اس کا نسبتاً تفصیلی ذکر کیا ہے:

”راقم السطور کو ان کی بیوی نے اپنے انٹرویو میں بتایا کہ وہ مجید امجد کی خالہ کی

لڑکی ہیں۔ شادی کی تقریب ۱۹۳۹ء میں سرانجام پائی، شادی ناکام رہی البتہ ان کے دوست بتاتے ہیں کہ شادی کے بعد کچھ عرصہ تک مجید امجد اور ان کی بیگم کی ازدواجی زندگی کم و بیش آسودہ رہی لیکن اس کے بعد ان کی بیگم نے جھنگ میں اقامت اختیار کر لی۔ اس عرصہ میں مجید امجد کا ہے بگا ہے ان سے ملنے جھنگ چلے جاتے اور کبھی کبھی وہ ساہیوال آ جاتیں۔ ان کی بیگم کا نام حمیدہ تھا، ہیڈ مسٹر لیس ہائی سکول کے عہدے سے سبکدوش ہوئیں۔ ان کی بیٹائی زائل ہو گئی، علاج کے باوجود ان کی بصارت بحال نہ ہو سکی، بالآخر ۱۸ اکتوبر ۱۹۷۶ء کو وفات پائی۔“ (۳۷)

اسی حوالے سے مجید امجد کے قریبی دوست شیر محمد شعری کی بیگم نے اپنے انٹرویو میں بتایا کہ مجید امجد اس شادی کو پسند نہیں کرتے تھے اور انھوں نے شادی کی تقریب میں بہ جبر و کراہ حصہ لیا۔ رخصتی کے بعد امجد اپنے گھر نہ گئے بلکہ ہمارے گھر آ گئے ان کو زبردستی پکڑ کر گھر بھیجا مگر وہ صبح سویرے پھر ہمارے گھر آ گئے۔ وہ اپنی بیوی سے ازدواجی تعلق نہ رکھتے تھے اور یہ دوری تاحیات برقرار رہی (۳۸)۔ مجید امجد کی ازدواجی زندگی کے حوالے سے تقریباً کبھی لکھنے والوں نے یہی نتیجہ نکالا ہے کہ ان کے اور ان کی بیگم کے مزاج کا فرق اس رشتے میں دوری کا سبب بنا مگر اس اختلاف کے باوجود مجید امجد نے انھیں طلاق دی اور نہ ہی دوسری شادی کی۔ وہ تمام عمر اپنی آمدنی کا معقول حصہ بطور خرچ انھیں بھیجتے رہے مگر اس نقطہ نظر کے برعکس مجید امجد کے دوست اور معتقد صفدر سلیم سیال کا خیال ہے کہ:

”مجید امجد کی نجی زندگی کے بارے میں ناواقفیت کی بنا پر بہت سی بے سرو پا اور ناروا باتیں کہی گئی ہیں، ان کا ازالہ بے حد ضروری ہے، ایک تو کہا گیا کہ ان کے اپنی اہلیہ کے ساتھ مراسم خوشگوار نہیں تھے۔ یہ سراسر بہتان ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کی اہلیہ بچے۔ دی معلمہ تھیں۔ مقامی گورنمنٹ گرلز ہائی سکول کے حصہ پرائمری میں تعینات تھیں۔۔۔۔۔ لیکن اولاد سے محروم تھیں۔ جن کے مسلسل اصرار کے باوجود مجید امجد دوسری شادی پر آمادہ نہیں ہوئے۔ ایک بار میرے شدید اصرار پر انھوں نے کہا، صفدر صاحب (وہ مجھے اس نام سے بلاتے تھے)

کہتی تھی کاش اس وقت امجد صاحب ہوتے۔۔۔ اب سردیاں آ رہی ہیں اور مجھے سخت فکر ہو رہا ہے کہ ہم دو انسان اس قدر لمبی راتیں کس طرح گزاریں گے۔۔۔ میری پریشانیوں کا دوسرا انسان اندازہ نہیں لگا سکتا۔۔۔ جب آپ کا تبادلہ ہوگا تو دیکھا جائے گا۔“ (۴۱)

اسی طرح ایک اور خط میں حمیدہ بیگم لکھتی ہیں کہ:

”دیگر عرض یہ ہے، آپ جب جھنگ میں آتے تو میری والدہ صاحبہ آپ کو جھنگ میں تبادلے کے لیے تاکید کرتیں تو اس وقت آپ ناراض ہو کر یہ فرماتے کہ میں کیا کروں، میرے اختیار سے باہر ہے۔۔۔ اب آپ کو گھر کی طرف غور کرنے کی ضرورت ہے۔ جہاں تک ہو سکے آپ مہربانی سے گھر میں تبادلہ کی کوشش کرتے رہیں، اب والد صاحب کی صحت کمزور ہو رہی ہے، اب میں اکیلی کیا کر سکتی ہوں۔۔۔“ (۴۲)

مندرجہ بالا خطوط سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ جھنگ واپس نہ آنے کا فیصلہ مجید امجد کر چکے تھے، یہی وجہ ہے کہ باوجود باختیار دوست احباب ہونے کے انھوں نے ایسا کرنے سے احتراز کیا جو یقیناً ان کی دلی رنجش کا غماز ہے۔ اگر مجید امجد کے خطوط بھی دستیاب ہوتے تو صورتِ حال کا صحیح اندازہ لگایا جاسکتا تھا مگر موجود معلومات کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جھنگ واپس نہ آنے کا فیصلہ مجید امجد کر چکے تھے اور یہ ان کی شخصیت کا ایک پہلو تھا کہ وہ جس سے ایک مرتبہ تعلق توڑ لیتے تھے پھر اس سے تعلق جوڑنا ناممکن ہو جاتا تھا اور یہی صورتِ حال ان کی ازدواجی زندگی میں بھی نظر آتی ہے۔ مندرجہ بالا خطوط ۱۹۵۴ء کے عرصہ میں لکھے گئے ہیں اور تقریباً ساری عمر حمیدہ بیگم نے اسی تنہائی اور اداسی میں گزاری۔ یکم اگست ۱۹۶۹ء کے ایک خط میں وہ لکھتی ہیں کہ:

”میرا خرچ ۳۰ روپے ماہوار میں پورا نہیں ہو سکتا۔۔۔ میں اس تنہائی میں جس طرح گزر کر رہی ہوں مجھے ہی علم ہے۔۔۔“ (۴۳)

مجید امجد اگرچہ اپنی بیگم کی ضروریات کا خیال رکھتے اور انھیں ایک معقول رقم ہر ماہ بھجواتے تھے (۴۴) تاہم یہ حقیقت ہے کہ ان کی ازدواجی زندگی نا آسودگیوں اور تلخیوں کا مرقع تھی۔ حمیدہ بیگم نے ساری زندگی تنہا گزاری اور جھنگ ہی میں ۸ اکتوبر ۱۹۷۶ء میں ان کا انتقال

ہو گیا۔ (۴۵)

مجید امجد کی زندگی میں ایک بہت بڑا خلا اولاد کے نہ ہونے کا تھا۔ یہ ایک ایسی کمی تھی جس کا اظہار ان کی شاعری میں بالواسطہ طور پر کئی مقامات پر ہوا ہے۔ مجید امجد کی شاعری میں ”بچہ“ ایک علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے اور یہی وہ رشتہ ہے جو مجید امجد کو قنوطی ہونے سے بچائے رکھتا ہے۔ اگرچہ ان کی اپنی کوئی اولاد نہ تھی مگر وہ بچوں سے بے پناہ محبت کرتے تھے۔ ان کے عزیز دوست شیر محمد شعری کی بیگم نے اپنے انٹرویو میں بچوں سے مجید امجد کی محبت کے ذاتی واقعات بیان کیے ہیں (۴۶)۔ ان کے قریبی دوست اس معاملے میں بہت فکر مند تھے اور انھیں اولاد کی خاطر دوسری شادی کا مشورہ دیتے رہتے تھے۔ اس حوالے سے ان کا رد عمل بھی سامنے آتا تھا، شیر محمد شعری کے حوالے سے پروفیسر تقی الدین انجم نے اپنے ایک انٹرویو میں ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ:

”مجید امجد کے یہاں اولاد نہ تھی۔ شعری صاحب اس معاملے میں بڑے متفکر رہتے تھے چونکہ وہ ان کے ہم مکتب (پرائمری سے انٹر تک) تھے، ان کو دوسری شادی کے لیے کہتے رہتے تاکہ ان کی نسل آگے بڑھے۔۔۔ جن دنوں بسلسلہ ملازمت لاہور میں تھے شعری صاحب بطور خاص لاہور گئے۔ شادی کی بات کی، وہی خاموشی۔ ایک رات بہت سمجھایا، کہنے لگے کہ صبح بات کریں گے۔ صبح ہوئی تو مقبرہ جہانگیر کی طرف گئے، وہاں فرمایا کہ یہ جہانگیر کا مقبرہ ہے، اس میں سینکڑوں حفاظ، بادشاہ کے لیے قرآن خوانی کیا کرتے تھے، کیا آج ایک مغل شہزادہ بھی جہانگیر کی اولاد سے ہے۔ جب بادشاہ بے نام ہو کر رہ جاتا ہے

تو مجھ جیسا فقیر بے نام رہے تو کیا فرق پڑتا ہے۔“ (۴۷)

مجید امجد داخلیت پسند انسان تھے۔ وہ اپنی ذاتی زندگی کے معاملات کے بارے میں کبھی کسی سے بات نہیں کرتے تھے۔ یہاں تک کہ شدید بیماری کی حالت میں بھی انھوں نے کبھی کسی سے بات نہیں کی۔ آخری عمر میں جب ان کی پنشن بند ہو گئی اور نوبت فاقوں تک پہنچ گئی تب بھی انھوں نے کسی سے اس بات کا ذکر نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی ذاتی زندگی کے بارے میں زیادہ تر معلومات قیاسی ہیں البتہ ان کی زندگی کے دو ایک واقعات ایسے تھے جہاں انھوں نے خود ہی بالواسطہ کئی باتوں کا اظہار کر دیا ہے اور ان کے نہایت قریبی دوستوں نے اپنی تحریروں میں ان

کی طرف بعض واضح اشارے ضرور کیے ہیں۔ مثلاً مجید امجد کی زندگی میں مشق کے چند ایک تجربات کا ذکر ضمناً آیا ہے اگرچہ ان کی تفصیلات دستیاب نہیں مگر اس کے باوجود بعض اہم حوالے نظر انداز نہیں کیے جاسکتے۔ ان کی زندگی میں محبت کے پہلے تجربے کا بیان ان کے قریبی دوست شیر افضل جعفری نے کیا ہے۔ یہ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۳۸ء کے دوران کا واقعہ ہے جب وہ ”عروج“ اخبار کے مدیر تھے۔ قیام جنگ کے دوران اخبار ”عروج“ کی ادارت کے زمانے میں مجید امجد اور ان کے احباب اکثر دفتر میں محفل سجایا کرتے تھے۔ ان محفلوں میں علمی گفتگو، شعر و سخن، سرنگیت اور روح انگور کا بول بالا ہوتا تھا۔ اُس دور میں مجید امجد اور ان کے احباب خوبصورت آواز و انداز کے لیے اکثر اوقات ”دیار حسن“ میں نکل جایا کرتے تھے۔ اس عہد میں ایک خورشید بیگم نامی مغنیہ کا خوب چرچا تھا، شیر افضل جعفری اپنے مضمون میں لکھتے ہیں کہ:

”فکری بیٹھکوں، علمی اکٹھوں، شعری چوکیوں کے ساتھ ساتھ راگ رس اور چناب رنگ کے پروگرام بھی چلتے رہے۔ خورشید نام کی ایک آتشیں مغنیہ کا چرچا ہوا، ذوق نظر کی تسکین کے لیے رقصاں و جولاں اس بازار میں جا پہنچے۔“ (۳۸)

آگے چل کر شیر افضل جعفری مضمون میں ایک دلچسپ انکشاف کرتے ہیں کہ:

”میں نے بینک اٹھک کے لیے ایک الگ مکان کرائے پر لے رکھا تھا جہاں دن بھر سیاست چلتی تھی۔ ایک روز گرم دوپہر کو مجید امجد معروف مغنیہ خورشید کو ساتھ لیے میری احباب گاہ میں اچانک آ گئے۔ یہ منظر دیکھ کر دل ہی دل میں شرمایا، گھبرایا اور شپٹایا لیکن ایسے نازک وقت میں ”جی آیاں نوں“ کہنے کے سوا کوئی چارہ نہ تھا۔ چھلی ڈیڑھ چھلی کی دیر خوش گیاں ہوئیں اور وہ خورشید سمیت چلے گئے۔“ (۳۹)

اگرچہ یہ ایک معمولی سا واقعہ ہے مگر مجید امجد کی حد درجہ محتاط شخصیت کو سامنے رکھیں تو واقعہ کم اہمیت کا حامل نہیں ہے۔ دراصل وہ خورشید بیگم کی آواز کے ساتھ اس کی زلفوں کے بھی اسیر ہو گئے تھے۔ اس بات کی تصدیق شیر افضل جعفری کے فرزند باری عباس نے بھی دوران گفتگو کی ہے کہ خورشید بیگم اگرچہ طوائف تھی مگر اس کا مجید امجد کے ساتھ جذباتی تعلق رہا ہے اور وہ دوسروں کی نسبت ان کی طرف زیادہ متوجہ تھی (۵۰)۔ اسی طرح جھنگ کے بعض احباب کا خیال ہے کہ

مجید امجد اور نور شید بیگم شادی کرنا چاہتے تھے مگر بعض درپیش مشکلات کے سبب ایسا نہ ہو سکا۔ (۵۱)

محبت کے تجربہ کے حوالے سے دو ایک واقعات ان کے دوسرے قریبی دوستوں نے

بھی اپنے انٹرویوز میں بتائے ہیں مثلاً حسن رضا گردیزی اپنے انٹرویو میں کہتے ہیں کہ:

”مجید امجد ایک انتہائی صائب کردار شخص ہونے کے ساتھ ساتھ حسن پسند اور

حسن کا متلاشی تھا۔۔۔ وہ داستان محبت جو وزیر آغا نے بیان یا دریافت کی ہے

حقیقت پر مبنی ہے مگر اس کا پہلا پیار ایک ہندو عورت سے ہوا جو اس کے

ہمسائے میں رہتی تھی۔ اس ہندو عورت کے گھر میں ایک درخت تھا۔ اس

حوالے سے مجید امجد نے ۱۹۴۱ء میں ”سوکھا تنہا پتا“ کے عنوان سے ایک نظم

لکھی۔ مجید امجد اس خاتون کو بہت چاہتے تھے۔“ (۵۲)

دوسری طرف شیر محمد شعری کہتے ہیں کہ:

”ایک بار مجید امجد کو عشق کا خط ہو گیا تھا۔ ایک قصاب کی خوبصورت لڑکی ہوا

کرتی تھی۔ امجد صاحب اس کی گلی سے گزرا کرتے تھے۔ اس دوران ان کی

نگاہیں اسے ڈھونڈا کرتیں۔ وہ لڑکی بھی کبھی کبھار اپنی نظریں ان پر ڈال لیا کرتی

تھی۔ ان کے گھر کے سامنے بیری کا ایک درخت تھا۔ میونسپل کمیٹی نے اس

درخت کی ایک شاخ پر لالٹین لٹکا رکھی تھی۔ امجد صاحب نے اسے چراغ دیار

حبیب کہہ کر اپنی نظم یا غزل میں باندھا۔“ (۵۳)

مندرجہ بالا واقعات مجید امجد کے نہایت قریبی دوستوں کے بیان کردہ ہیں۔ خصوصاً حسن

رضا گردیزی اور شیر محمد شعری کے بیان کردہ واقعات میں کسی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے عین ممکن

ہے کہ یہ دونوں واقعات ایک ہی کردار سے متعلق ہوں کیونکہ ان واقعات سے منسوب نظمیں (گلی کا

چراغ ۳ فروری ۱۹۴۰ء اور سوکھا تنہا پتا ۱۴ فروری ۱۹۴۱ء) تقریباً ایک ہی زمانے میں تسلسل سے لکھی

گئی ہیں اور ان میں داخلی شہادت بھی ان کی مماثلت کو ظاہر کرتی ہے مگر اس کے باوجود ان واقعات کی

تفصیل دستیاب نہیں ہے کیونکہ یہ تینوں حضرات انتقال کر چکے ہیں۔ اسی طرح مجید امجد کی ابتدائی

شاعری (قیام جھنگ تقریباً ۱۹۴۴ء تک) کا بغور مطالعہ کیا جائے تو بہت سی نظمیں ایسی نظر آجائیں

گی جن میں عشق، معاملات عشق اور عشقیہ واردات کا بیان نہایت واضح شکل میں کیا گیا ہے اور

مضمون سازوں کا مطالعہ اگر زمانی ترتیب کے ساتھ کیا جائے تو بیان کردہ واقعات کی تصدیق بھی ہو سکتی ہے۔ ان نظموں میں حسن (۱۹۳۵ء)، نووارد (۱۹۳۷ء)، جوانی کی کہانی (۱۹۳۷ء)، شرار (۱۹۳۷ء)، لمحات فانی (۱۹۳۸ء)، سر بام (۱۹۳۸ء)، التماس (۱۹۳۸ء)، صبح نو (۱۹۳۸ء)، انقلاب (۱۹۳۹ء)، بے بی بیں پہ رہنے دے صیاد آشیانہ مرا (۱۹۳۹ء)، مجمع جدائی (۱۹۳۹ء)، گلی کا چراغ (۱۹۴۰ء)، رخصت (۱۹۴۰ء)، مسافر (۱۹۴۰ء)، سوکھا تنہا پتا (۱۹۴۱ء)، ملاقات (۱۹۴۱ء)، ساتھی (۱۹۴۲ء)، کون (۱۹۴۲ء) وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں وصال کے دلفریب لمحوں اور قربت کی وحشی آنچ کا ذکر بھی ہے اور فراق کی سنگینی، کسک اور کرب کا تذکرہ بھی۔

اس ضمن میں مجید امجد کی زندگی کا سب سے اہم اور پراسرار واقعہ شالاط نام کی جرمن سیاح لڑکی کا ہے جو مختلف ممالک کی سیاحت کرتی ہوئی ہڑپہ پہنچی اور ساہیوال کے سٹیڈیم ہوٹل میں قیام کے دوران اس کی ملاقات مجید امجد سے ہوئی۔ مجید امجد کی زندگی میں شالاط سے ملاقات ایک اہم سنگ میل ثابت ہوئی۔ اس حوالے سے ان کے قریبی احباب میں مختلف آرا پائی جاتی ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ وہ شالاط سے متاثر ہوئے اور محبت کے ایک شدید جذبے کی لہر نے انہیں اندر تک بھگودیا اور اسی اثر کے تحت انہوں نے بہت سی نظمیں تخلیق کیں۔ وزیر آغا کا خیال ہے کہ:

”مجید امجد کی اس داستان محبت کا آغاز ۱۹۵۸ء میں ہوتا ہے۔ غالباً ۱۹۵۸ء کے نوے مہینے میں۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے شالاط مشرق بعید کی سیاحت کے بعد وطن واپس جاتے ہوئے جب پاکستان پہنچی تو ہڑپہ کے کھنڈرات دیکھنے کے لیے بھی گئی۔ ان کھنڈرات میں تو وہ زندگی کی کوئی لہر دوڑانہ سکی لیکن اسے کیا خبر تھی کہ ہڑپہ کے قریب ساہیوال میں ایک کھنڈر ایسا بھی تھا جو اس کی آواز کی پہلی ہی چہکار سے جاگ اٹھے گا اور اس کے پیرہن سے نکلنے والی مہک کی پہلی لپک سے شرابور ہو جائے گا۔۔۔ شالاط سے مجید امجد کی ملاقات کن حالات میں ہوئی اس کا علم کچھ نہیں لیکن اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ یہ ایک طوفانی ملاقات ہوگی۔ جسم سے کہیں زیادہ روح کی سطح پر۔“ (۵۴)

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں کہ:

”سواصل صورت حال یہ نظر آتی ہے کہ ستمبر، اکتوبر (۱۹۵۸ء) کے اکٹھ دن اور

نمبر کے بائیس روز یعنی کل ترانوے دن اس نے شالا ط کی معیت میں گزارے۔ اس مختصر عرصہ میں اس پر یادوں پر کیا گزری اس کا علم شاید مجید امجد کے کسی قریبی دوست کو ہو یا اگر شالا ط کے خطوط مل جائیں تو اس پر روشنی پڑے۔“ (۵۵)

مگر دوسری طرف بعض لوگوں کا خیال ہے کہ شالا ط سے مجید امجد کی ملاقات محض اتفاق تھا۔ اس مختصر ملاقات کو کسی صورت بھی محبت کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ پروفیسر قیوم صاحب لکھتے ہیں کہ:۔۔۔ شالا ط ایک جرمن سیاح خاتون تھی، بس اتنا معلوم ہے کہ یہ دو چار دن سٹیڈیم ہوٹل ساہیوال میں ٹھہری، امجد صاحب کی وہیں اس سے ملاقات ہوئی۔“ (۵۶)

اسی طرح جعفر شیرازی نے اپنے انٹرویو میں کہا کہ:

۔۔۔ شالا ط صرف چند دن کے لیے سٹیڈیم ہوٹل میں ٹھہری تھی۔ مجید امجد نے ایک آدھ بار اسے غیر ملکی سمجھ کر چائے پلا دی اور اپنی انٹ نظموں کے لیے مواد حاصل کر لیا، تو یہ ان کی ادبی تشنگی کا تقاضا تھا۔ ہم نے شالا ط کو دیکھا ہے۔ ایسے غیر ملکی، اجنبی لوگ نہایت مضبوط حواس کے مالک ہوتے ہیں۔ یہ حسین، جوان اور باشعور لڑکی کئی عظیم لوگوں کے درمیان سے گزر کر آ رہی تھی۔ یہ بات مجید امجد کو بھی معلوم تھی۔۔۔ نجانے لوگ اس بات کو بھٹکر کیوں بنالیتے ہیں۔“ (۵۷)

مندرجہ بالا اقتباسات سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مجید امجد اور شالا ط کے تعلق کے حوالے سے کتنی مختلف آرا پائی جاتی ہیں۔ مگر ان کی نظموں کی داخلی شہادت سے تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ شالا ط سے بے پناہ متاثر تھے اور نہ صرف متاثر تھے بلکہ وہ اپنی سطح پر محبت کی اس آگ میں جل رہے تھے جو ایک عرصہ ہوا ان کے اندر بجھ چکی تھی۔ اس ضمن میں ان کی نظمیں کوئے تک، میونخ، افسانے، ریلوے اسٹیشن پر، ہڑپے کا ایک کتبہ، ایک فوٹو اور غزل ”قاصد مست گام، موج صبا“ قابل ذکر ہے جس میں انھوں نے برف کی علامت کے ذریعے شالا ط کو یاد کیا ہے جبکہ نظم میونخ میں تو انھوں نے شالا ط کا نام پہلی اور آخری بار لکھا بھی ہے (۵۸) مگر ڈاکٹر وزیر آغا کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا کہ شالا ط نے تین ماہ ساہیوال میں گزارے تھے۔ اس ضمن میں کوئی داخلی

اور خارجی شہادت اس رائے کی تصدیق نہیں کرتی بلکہ مجید امجد کے دیگر احباب (حاجی بشیر احمد بشیر، ڈاکٹر محمد امین اور صفدر سلیم سیال وغیرہ) نے بھی شالاط کی مدت قیام چند روز ہی بتائی ہے۔ البتہ یہ بات درست ہے کہ مجید امجد شالاط کو چھوڑنے کو نہ تک گئے تھے۔ یہ یقیناً محبت میں سرشاری کا وہ جذبہ تھا جو انھیں رقصاں جولاں کو نہ تک لے گیا تھا۔ کلیات مجید امجد کے صفحہ ۳۱۵ پر نظم ”کوئے تک“ اسی سفر کی یادگار ہے۔ ڈاکٹر محمد امین نے اس سفر کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

”۔۔۔ اس جرمن خاتون سے گہرا دلی لگاؤ پیدا ہو گیا تھا۔ مجید امجد اسے رخصت

کرنے کے لیے کوئے تک گئے۔ چوڑیوں کا تحفہ لے گئے لیکن تحفہ دینے کی

جرات نہیں ہوئی اور چوڑیاں واپس لے آئے۔“ (۵۹)

شالاط کے جرمنی چلے جانے کے بعد کافی عرصہ تک شالاط سے خط و کتابت کا سلسلہ جاری رہا۔ شالاط نے انھیں کئی خط لکھے اور اپنی تصاویر بھی بھیجیں مگر بد قسمتی سے وہ خطاب دستیاب نہیں ہیں۔ مجید امجد کی وفات کے بعد جب ان کے کمرے سے ان کی دستاویزات کو اکٹھا کیا گیا تو شالاط کے خطوط اور تصاویر کا تھیلا بھی اس کے ساتھ تھا۔ اس تھیلے کو دیگر مسودات کے ساتھ گٹھڑی میں باندھ کر جاوید قریشی (اس وقت کے ڈپٹی کمشنر، ساہیوال) کے حوالے کیا گیا۔ انھوں نے اسے یونائیٹڈ بینک کے لا کر میں رکھوایا۔ کچھ عرصہ بعد ایک کمیٹی تشکیل دی گئی جس نے تمام مسودات کو ترتیب دیا اور ۱۹۷۶ء میں مجید امجد کا مجموعہ ”شب رفتہ کے بعد“ مرتب کیا۔ یہ تمام مسودات جاوید قریشی نے عبدالرشید کے حوالے کیے تھے جو ”شب رفتہ کے بعد“ کے مرتب تھے اور مسودات کی فہرست میں انھوں نے شالاط کے خطوط اور تصاویر کا ذکر بھی کیا ہے مگر کتاب مرتب ہونے کے بعد یہ مسودات جب مختلف ہاتھوں سے ہوتے ہوئے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کے پاس پہنچے تو ان میں دیگر چند مسودات کے ساتھ شالاط کے خطوط اور تصاویر والا تھیلا بھی غائب تھا۔ یوں وہ پراسرار کہانی جو شالاط کے خطوط سے واضح ہو سکتی تھی اسرار ہی میں رہی۔ (۶۰)

مجید امجد کے مسودات، شالاط کے خطوط اور تصاویر کے بارے میں تو یہی اصحاب کوئی راز فاش کر سکتے ہیں مگر ایک بات واضح ہے کہ شالاط اور مجید امجد میں تا دیر خط کتابت کا سلسلہ جاری رہا۔ بہر حال اس ضمن میں راقم کو شالاط کے ایک خط کا عکس ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا سے دستیاب ہوا ہے جو ان کے پاس محفوظ ہے۔ یہاں ایک قابل غور نکتہ یہ ہے کہ خواجہ محمد زکریا نے ہمیشہ اپنی

تحریروں میں اور اپنے دوستوں سے (۶۱) اس بات کا بار بار ذکر کیا ہے کہ انھیں مجید امجد کے مسودات سے شالاط کا کوئی خط نہیں ملا۔ نیز ڈاکٹر صاحب نے اپنے ایک مضمون میں نہایت واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ افتخار جالب کے پاس شالاط کے خطوط موجود ہیں (۶۲) مگر یہ علم نہیں ہو سکا کہ وہ خطوط افتخار جالب کے پاس کس طرح پہنچے۔

شالاط نے مجید امجد کے نام مذکورہ بالا خط ۲۷ دسمبر ۱۹۵۸ء کو اس وقت تحریر کیا جب وہ مختلف ممالک کی سیاحت کے بعد واپس جرمنی پہنچی تھی۔ خط مندرجہ ذیل ہے:

"Dear Majid,

On the 22 of December I finally reached Munich, after over 4 months of travelling. I was just in time for Christmas. It's wonderful to be back home, but I enjoy remembering the exciting foreign countries I visited and all the lovely people I met. I hope all is well with you. I want to take this opportunity to express my sincere good wishes for the coming new year. I would be happy to hear from you some time. Please give my regards to Mr. Jogi and all your friends.

yours

Charlotte. S." (۶۳)

اس خط کے مطالعہ سے یہ بات تو واضح ہوتی ہے کہ ساہیوال میں شالاط نے جو دن گزارے وہ نہایت خوشگوار اور یادگار تھے اور غالباً جرمنی پہنچنے کے بعد یہ پہلا خط تھا جو شالاط نے تحریر کیا تھا۔ اگرچہ یہ خط محض جرمنی پہنچنے کی اطلاع پر مبنی ہے اور اس خط سے تو کوئی خاص بات مترشح نہیں ہوتی مگر ممکن ہے کہ بعد میں لکھے گئے خطوط اور ارسال کی گئی تصاویر سے کسی داخلی جذبے کی طرف اشارہ مل جائے۔ مگر مجید امجد کے حوالے سے یہ بات بہر حال کہی جاسکتی ہے کہ وہ

ذہنی، قلبی اور روحانی سطح پر شالاط اور اس کی شخصیت سے شدید متاثر ہوئے تھے اور جو جذبات ایک عرصہ سے ٹھنڈے پڑ چکے تھے ان میں ایک تلاطم برپا ہو گیا تھا۔ شالاط کا ساہیوال قیام، پھر اس کی روانگی اور مجید امجد کا کونہ تک جانا اور پھر بعد میں شالاط کے خط کا انتظار ایسی علامتیں ہیں جو ان کی شاعری میں شالاط کے ساتھ ان کی گہری جذباتی وابستگی کی واضح دلیل ہیں۔ اس ضمن میں راقم کے پاس مجید امجد کے جو مسودات ہیں ان میں ایک خط اشرف گوہر گوربجہ کا ہے جو انھوں نے لائل پور (فیصل آباد) سے دسمبر ۱۹۵۸ء کو مجید امجد کے نام لکھا تھا۔ اس خط کے ایک اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ شاید ساہیوال کو خیر باد کہنے کا سوچ رہے تھے۔ ممکن ہے وہ شالاط کے ولس جانے کا سوچ رہے ہوں یا شالاط کے چلے جانے کے بعد ان کا یہ جذباتی ردِ عمل ہو (۶۳) بہر حال شالاط اور اس کے حوالے سے بنائے گئے تلازمات ان کے یہاں بھرپور داخلی تجربے کے طور پر ابھرتے ہیں اور یہ تاثر ایسا تھا جو ان کی شاعری کے آخری دور تک ایک علامتی دائرہ کار میں نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغانے اپنے مضمون ”مجید امجد کی داستانِ محبت“ میں بجا طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ:

”دلچسپ بات یہ ہے کہ شالاط جو کبھی سفید گوشت کی بونی تھی، پہلے ایک برف ملک کی علامت بنی پھر لفظ ”برف“ میں منتقل ہوئی اور آخر آخر میں برف کے وصف یعنی ”ٹھنڈک“ میں مجسم ہو گئی اور یہ ”ٹھنڈک“ مجید امجد کی نظموں میں ایک رو کی طرح سرایت کرتی چلی گئی۔“ (۶۵)

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے تاریخی ترتیب سے جو کلیات مجید امجد مرتب کیا ہے اس کے تاریخ وار مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ نومبر ۱۹۵۸ء اور اس کے بعد کی نظموں میں شالاط اور اس سے متعلق تلازمات ایک خاص توازن کے ساتھ وارد ہوتے ہیں اور اس پوری کہانی کو بیان کر جاتے ہیں جو اسرار کا لبادہ اوڑھے ہوئے ہے اور جس کے بارے میں مجید امجد نے کہا تھا کہ کون سمجھے گا اس پہیلی کو، اور ان کی شاعری ہی وہ داخلی شہادتیں فراہم کر رہی ہے جو اس پہیلی کی گرہیں کھولنے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ اس حوالے سے چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

ان دادیوں میں برف کے چھینٹوں کے ساتھ ساتھ

ہر سو شرر برس گئے ، میں ڈھونڈتا پھرا

(کوئٹہ تک، کلیات مجید امجد، ص: ۳۱۵)

قاصدِ مست گام، موجِ صبا
کوئی رمزِ خرام، موجِ صبا
وادی برف کا کوئی سندیس
میرے اشکوں کے نام، موجِ صبا

(غزل: ص ۳۱۶)

ماں کے چہرے کی ہر عمیق شکن
ایک جوان مسکراہٹ کے
دل نشیں زاویوں میں ڈھلتی ہے
میری شلاط، اے میری شلاط
اے میں قرباں، تم آگئیں، بیٹی

فاصلوں کی کند سے آزاد
میرا دل ہے کہ شہرِ میونخ ہے
چار سو، جس طرف کوئی دیکھے
برف گرتی ہے، ساز بجتے ہیں

(میونخ، ص ۳۱۸، ۳۲۰)

برف انبار دیاروں کے کس پھول کا دھیان۔ پر جلی تلی کی اڑان

(افسانے، ص ۳۲۵)

یہ کس حسیں دیار کی ٹھنڈی ہوا چلی
ہر موجِ خیال پہ صد ہا شکن پڑے

(غزل، ص ۳۳۱)

زباں پر نہ لا نامِ شیریں کے حرف
کہاں تیرے شعلے کہاں شہرِ برف

(کیلنڈر کی تصویر، ص ۳۴۰)

یہیں پہ دفن ہے ، وہ روح جس کی دھیمی آگ
 کبھی جو ڈھل بھی سکی تو ڈھلی بہ قالب حرف
 پہن کے جامہ برف

(صدابھی، مرگ صدا، ص ۳۵۳)

برگ ویر، بام و در پر، برف --- برف ---
 ایک نگری ، برف --- برف ---

(ہیولی، ص ۳۵۸)

ان مثالوں میں برف کے چھینٹے، قاصدِ مست گام، وادی برف کا سندیس، دل کا شہر
 میونخ بننا، برف انبار دیار، ٹھنڈے دیار کی ہوا، شہر برف، قالب حرف کا جامہ برف پہننا، ایک نگری
 کا برف برف ہونا وغیرہ ایسی واضح علامتیں اور تلازمات ہیں جو شلاط کے حوالے سے ان کے
 جذباتی لگاؤ کی غمازی کرتے ہیں اور صرف یہی نہیں اس کے بعد کی بے شمار نظموں میں یہ علامت
 دیگر فی تلازمات کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہے اور ان کی زندگی کے اس جذباتی دور کا عکس دکھاتی
 ہے۔ شلاط کو یاد رکھنے کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اپنے ماموں زاد
 ایزد بخش کی بیٹی کا نام بھی شلاط ہی رکھا تھا۔ (۶۶)

مجید امجد اگرچہ بہت سے شہروں میں تعینات رہے مگر ٹنگری (ساہیوال) ان کے
 مزاج اور اندازِ زندگی کے قریب ہونے کے سبب انھیں راس آگیا۔ اپنے تاریخی، تہذیبی اور نیم
 شہری، نیم دیہاتی مزاج کے سبب ساہیوال انھیں بے حد پسند تھا اور یہیں سے وہ ۲۹ جون ۱۹۷۲ء
 کو سرکاری ملازمت سے ریٹائر ہوئے۔ اپنے مزاج اور رویوں کے اعتبار سے مجید امجد ایک
 درویش صفت انسان تھے۔ محکمہ خوراک میں اسٹنٹ فوڈ کنٹرولر ہونے کے باوجود انھوں نے کسی
 قسم کا ناجائز فائدہ نہیں اٹھایا۔ ریٹائرمنٹ کے بعد ان کا کل سرمایہ دو کمروں کا کوارٹر، چند کتابیں اور
 دیگر مسودات تھے۔ انھوں نے ریٹائرمنٹ کے بعد کا عرصہ نہایت تنگ دستی اور عسرت میں گزارا۔
 ریٹائرمنٹ کے بعد سے لے کر وفات کے ایک ماہ پہلے تک انھیں پنشن نہ مل سکی تھی۔ البتہ وفاقی
 حکومت نے ان کی وفات سے دو ماہ قبل ان کی خدمات کے اعتراف میں پانچ سو روپے ماہوار
 وظیفہ کی منظوری دی تھی (۶۷) مگر اس کے باوجود نوبت فاقہ کشی تک آگئی تھی۔ لیکن طبیعت کی

خودداری ایسی تھی کہ کسی دوست سے اپنی حالت بیان نہیں کرتے تھے (۶۸) اور اس تنگ دستی کے عالم میں بھی وہ اپنے دوست احباب کی خدمت عمدہ پہلوں، اعلیٰ سگریٹوں اور چائے سے کرتے اور چائے کا بل پیش کرنے کی خواہش رکھنے والوں سے نفلی کا اظہار کرتے تھے (۶۹)۔ اس کے علاوہ ان کے خاندان میں ٹی بی جیسا موذی مرض بھی تھا، مجید امجد کے ماموں زاد اختر اس کے مریض تھے (۷۰) اس کے اثرات مجید امجد پر بھی تھے جس کی وجہ سے ان کے ہیکل پر متاثر ہوئے تھے اس کے علاوہ کونین کے مسلسل استعمال نے ان کی بینائی بہت کمزور کر دی تھی، انھیں رات کو بہت کم نظر آتا تھا۔ (۷۱) غربت، مسرت اور بیماری کے سبب ان کی صحت روز بروز خراب ہوتی چلی گئی اور وہ محض ہڈیوں کا ڈھانچہ بن کر رہ گئے تھے۔ خالد طور اپنے مضمون میں لکھتے ہیں کہ ”مجید امجد کی وفات سے ایک ماہ پہلے ان سے آخری بار ملا تھا، مجید امجد کی حالت دگرگوں تھی۔ جسم ہر بات پر کانپ اٹھتا تھا، آواز لڑکھڑا جاتی تھی، ہونٹوں کے کنارے کھر دے تھے اور لعاب دہن میں سرنی نمایاں تھی۔“ (۷۲) تقریباً اسی طرح کی صورت حال کا نقشہ شیر افضل جعفری نے کھینچا ہے کہ آخری بار وہ ایک مقدمہ کی پیروی کے سلسلہ میں بادل ناخواستہ جھنگ گئے۔ آٹھ دس دن تک بے چھاؤں راہوں پر ظالم دھوپ میں پیدل چلتے رہنے کے باعث تکلیف بڑھ گئی۔۔۔ انھیں یقین تھا کہ موت کا دن ہفتہ ڈیڑھ ہفتہ کی دوری پر رہ گیا ہے۔“ (۷۳) اس ضمن میں سب سے اہم واقعہ ڈاکٹر محمد امین بیان کرتے ہیں جو وفات سے ایک روز قبل ان کے گھر گئے تھے۔ بقول ڈاکٹر محمد امین:

”جمعہ کے روز چھ بجے شام میں پھر ان کی عیادت کے لیے گیا۔ کیا دیکھا ان کے کمرے کا دروازہ اور کھڑکیاں بند تھیں۔ کمرے میں اندھیرا تھا اور چھڑکاؤ کیا ہوا پانی دروازے سے باہر بہہ رہا تھا، مجھے خیال آیا شاید امجد صاحب ڈاکٹر کے یہاں گئے ہوں، میں نے دروازے سے کان لگائے تو آہستہ آہستہ پکھا چلنے کی آواز سنائی دی۔ خاکم بدہن مجھے شک سا گزرا۔ میں نے جرات کر کے دروازہ کھٹکھٹایا۔ اندر سے آواز آئی کون؟ میں مولانا امین ہوں۔ ٹھہرو میں دروازہ کھولنے کی کوشش کرتا ہوں۔ تھوڑی دیر کے بعد پھر ایک نحیف سی آواز آئی۔ مولانا صاحب میں دروازہ نہیں کھول سکتا، میری آواز سنتے ہو، میں کانپ اٹھا۔۔۔ دوسرے روز شام میں اور مراتب اختر سٹیڈیم ہوٹل کی طرف جا رہے

تھے، میں انھیں رات کا واقعہ سنا رہا تھا کہ اچانک ہمیں خبر ملی کہ امجد صاحب وفات پا گئے ہیں۔“ (۷۴)

یوں طویل علالت، عسرت اور مسلسل بیماری کے بعد مجید امجد ۱۱ مئی ۱۹۷۳ء کو انتقال کر گئے ان کے انتقال کی مختصر خبر قومی اخبار میں شائع ہوئی۔ وفات کے بعد ان کی میت کو اس وقت کے ڈپٹی کمشنر جاوید قریشی نے اپنی نگرانی میں بذریعہ ٹرک جھنگ روانہ کر دیا۔ اس واقعہ کے بارے میں جاوید قریشی کہتے ہیں کہ

”وفات کے بعد فوری طور پر یہ مسئلہ اٹھا کہ انھیں دفن کہاں کیا جائے۔۔۔ باہمی صلاح و مشورے کے بعد یہی طے پایا کہ میت کو جھنگ بھجوا دیا جائے۔۔۔ سٹیڈیم ہوٹل کے بابا جوگی نے ایک ٹرک کا بندوبست کر دیا۔۔۔ یہ ٹرک جس میں امجد صاحب کی میت کو ساہیوال اور جھنگ کے درمیان آخری سفر کرنا تھا گندگی اور غلاظت سے پاک نہ تھا۔۔۔ چنانچہ میں نے ٹرک کو دھلوا دیا اور برف کی سلیں رکھوا کے ٹرک کو مجید امجد کی میت لے جانے کے لیے تیار کر دیا۔۔۔ پندرہ بیس افراد نے جن میں ایک بھی مجید امجد کا دوست نہ تھا مجید امجد کو خدا حافظ کہا اور ٹرک ان کے دیرینہ ملازم کی نگرانی میں جھنگ کے لیے روانہ کر دیا گیا۔“ (۷۵)

تقریباً یہی صورت حال جھنگ میں تھی اگرچہ مجید امجد کی وفات کی خبر وہاں پہنچ چکی تھی مگر ان کے اقربا اور دوستوں کو ملا کر پچیس تیس افراد وہاں موجود تھے۔ ۱۲ مئی ۱۹۷۳ء کو ان کا جنازہ اٹھایا گیا۔ جنازے کے ساتھ جھنگ کے گنتی کے پانچ چھ شعرا سمیت پچیس تیس افراد قبرستان تک پہنچے (۷۶) اور انھیں ۱۲ مئی ۱۹۷۳ء کو جھنگ کے مغرب میں واقع فتح شاہ کے قبرستان میں سپرد خاک کر دیا گیا۔ (۷۷)

میں جا رہا ہوں زرفشاں پوشاک میں لپٹا ہوا
زرفشاں پوشاک کے نیچے دلِ حسرت نصیب
اک شرر، پیراہنِ خاشاک میں لپٹا ہوا

(ایک پرنشاط جلوس کے ساتھ۔ ص ۱۷۸)

ویسے تو کسی بھی تخلیق کار کے تخلیقی مظاہر ہی اس کی شخصیت و مزاج کے داخلی و خارجی عوامل کی دریافت اور تعین کا سب سے موثر ذریعہ ہیں مگر عہد جدید میں مختلف علوم (خصوصاً نفسیات اور اس کی مختلف شاخیں، جدید تنقیدی نظریات اور مختلف سائنسی علوم وغیرہ) کی ترقی اور ترویج نے تخلیق کو دیکھنے اور پرکھنے کے لیے کئی زاویہ ہائے نظر اخذ کر لیے ہیں، اب تخلیق محض الفاظ کا ایک اعلیٰ ترتیب یافتہ مجموعہ نہیں بلکہ زندگی اور اس کے مظاہر کا ایک ایسا پیچیدہ اظہار ہے جس کے پس منظر میں تاریخی، تہذیبی، سماجی، لسانی اور نفسیاتی عوامل کبھی انفرادی سطح پر اور کبھی اپنی یک جائی کے ساتھ ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ آج اگرچہ جدید تنقید (ساختیات، پس ساختیات، رد تشکیل) کسی بھی قسم کے نظریے، نقطہ نظر، تشکیل شخصیت اور مروجہ روایت کو ماننے اور اختیار کرنے کو تیار نہیں مگر اس کے باوجود تخلیق، تخلیق کار اور تخلیقی عمل کی تثلیث کی معنویت آج بھی نہ صرف محسوس کی جاتی ہے بلکہ اس سے خاطر خواہ نتائج بھی اخذ کیے جاتے ہیں۔ آج بھی ادب میں یہ سوالات کہ ادب کیسے تخلیق ہوتا ہے؟ ایک فن کار ذہن کس طرح کام کرتا ہے؟ قوت متخیلہ کن کن خارجی و داخلی عوامل سے متاثر ہو کر فن کی شکل میں جلوہ افروز ہوتی ہے وغیرہ (۷۸) ایسے ہیں جو اپنی معنی خیزی اور پراسراریت کے باوصف تازہ دکھائی دیتے ہیں۔ یوں اس انداز نظر کے لیے ایک تخلیق کے شخصی پس منظر اور تخلیقی رجحانات کی طرف دیکھنا ضروری ٹھہرتا ہے۔

مجید امجد کی شخصیت کے داخلی و خارجی عوامل کو متعین کرنے کے لیے ان کے ارد گرد کے ماحول کا خاکہ کھینچنا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ ان کی ذاتی زندگی اور گھریلو حالات (جو سوانح کی ذیل میں اوپر بیان کیے جا چکے ہیں) اس ضمن میں نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔ اس کے علاوہ ان کا وہ معروض جو ان کی شخصیت کی تعمیر میں رچ بس گیا ہے یعنی اس دور کا جھنگ، خصوصی مطالعہ کا مستحق ہے۔ مجید امجد کا اپنی جنم بھومی سے Love Hate کا ایک ایسا رشتہ استوار رہا جو ان کی ابتدائی زندگی سے ان کے آخری ایام تک ان کی شخصیت اور شاعری میں کبھی واضح اور کبھی بین السطور دکھائی دے گا۔ اس رشتے کی نفسیاتی توجیہ اور فلسفیانہ تشریح (وجودی فکر کی روشنی میں) بھی کی جاسکتی ہے (۷۹) مگر یہاں اسے مجید امجد کی شخصیت کے تعمیری عنصر کے طور پر دیکھنا مقصود ہے۔ اس رشتے کا اظہار مجید امجد کی ابتدائی نظموں میں ہوتا ہے۔ ایک نظم ”جھنگ“ (۱۸ اکتوبر

(۱۹۳۷ء) میں کہتے ہیں:

یہ خاک داں جو ہیولا ہے ظلمتوں کا
یہ سرزمین جو ہے نقشہ جیم سوزاں کا
یہ تنگ وتیرہ و بے رنگ و بو دیار مہیب
یہ طرفہ شہر عجیب و غریب و خفتہ نصیب
یہاں ارادہ و ہمت کی وسعتیں محدود
یہاں عروج و ترقی کے راستے محدود
یہاں نہ پرورش شوق علم کے امکاں
یہاں نہ تربیت ذوق شعر کے سماں

آخری شعر کچھ یوں ہے:

کبھی سے پاپ کی بھٹی میں سڑ رہا ہوں میں
ندیم جھنگ سے اب تنگ آ گیا ہوں میں

(جھنگ: ص ۵۸)

ابتدائی ایام میں جھنگ سے یہی شدید اکتاہٹ آخری عمر تک آتے آتے ایک ایسی
وارفتگی میں بدل جاتی ہے جو جھنگ ہی کی عطا کردہ ہے (۸۰) اور اگر غور کریں تو مجید امجد کی
شاعری اور مزاج میں جھنگ کے جغرافیائی ماحول، اس کے موسموں، فصلوں، گیتوں، گلیوں،
بازاروں، نیم روشن راستوں، ویران سڑکوں، خوف ناک ٹیلوں اور انھی کے تلازمات یعنی
منڈیروں، دواروں، گلیوں اور موڑوں کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ (۸۱) جھنگ کی تہذیبی
فضا نے مجید امجد کی شخصیت کے فکری ارتقا میں نہایت اہم کردار ادا کیا۔ انھوں نے جھنگ رنگ کے
ریلے پن اور وارفتگی کو اپنے پورے شعور سے نہ صرف جذب کیا بلکہ اس رنگ کی جھلک ان کے کلام
میں بھی نمایاں ہے۔ مجید امجد نے شاعری کے لیے جو ذخیرہ الفاظ استعمال کیا ہے اس میں جھنگ
رنگ سے اخذ و قبول کے شواہد مل جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ مزاج اور کلام میں جس صوفیانہ لہجہ اور
روئے کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ اس کے پس پردہ بھی وہی لوک اور رومانوی داستانیں کارفرما
ہیں جن کی جڑیں تہذیب و ثقافت اور تصوف کی مقامی روایات سے جا ملتی ہیں اور جھنگ کے بعد

اگر انھوں نے ساہیوال جیسے نیم شہری اور نیم دیہاتی علاقے کو چنا ہے تو یہ چناؤ بھی معنی خیز ہے۔ اس کے علاوہ اس عہد میں دنیا جس عظیم سیاسی، اقتصادی اور جنگی بحران سے گزر رہی تھی وہ سب کے علم میں ہے۔ خاص طور پر اس عہد کا ہندوستان ایک نئے عہد میں داخلے کے لیے بیداری کے مراحل میں تھا۔ احساسِ غلامی، نوآبادیاتی اور طبقاتی ذہنیت کے مسائل اور ان کا شعور، سیاسی کش مکش اور معاشی بد حالی ایسے عوامل تھے جنہوں نے اس عہد کی نسل کی نفسیات اور ان کے رویوں کو بنانے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔

یہ وہ دائرے ہیں جن میں مجید امجد کی شخصیت پروان چڑھتی اور ان کا مزاج متعین ہوتا ہے۔ انفرادی طور پر ان کی شخصیت کے ظاہری خدو خال، زندگی کے بارے میں ان کے رویوں، لوگوں سے ان کے تعلقات، ان کے ادبی ماحول اور عادات و خصائل کے خارجی مظاہر کو مد نظر رکھیں تو ایک ایسے شخص کا تصور ابھرتا ہے کہ جس کی زندگی بظاہر بے شمار الجھنوں اور پریشانیوں سے ماوراء نہایت سادہ اور سیدھی ہے۔ جس کی زندگی میں کوئی بڑا ہیجان، حیرت انگیز تغیر بھی نہیں اور بعض تخلیق کاروں کی طرح روایات کو تہس نہس کرنے کا رویہ بھی نہیں ملتا بلکہ ایک سطح پر وہ سماجی اور معاشرتی رشتوں، روایات اور رویوں کو نہ صرف قبول کرتے ہیں بلکہ ان کی پاسداری بھی کرتے ہیں، یوں ایک ایسا شخص ہمارے سامنے آتا ہے جو اپنی ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں (جو خالص داخلی ہیں) کے باوجود نہایت منظم اور سنبھل کر چلنے والا ہو، جو اپنی ذات سے متعلق باتوں کو موضوع گفتگو بنانے کے بارے میں از حد محتاط ہو۔ نتیجے کے طور پر مجید امجد ایک پراسرار شخصیت کے حامل کے طور پر ابھرتے ہیں۔ انھوں نے جس ڈھب پر زندگی گزاری اور جس سادگی سے روز و شب بسر کیے وہ لوگوں کے سامنے ہونے کے باوجود ان کی نظروں سے اوجھل رہے۔

اس سارے پس منظر میں مجید امجد کی جو ظاہری شخصیت پہلی نظر میں سامنے آتی ہے اس حوالے سے ان کے نہایت قریبی دوست تقی الدین انجم کہتے ہیں کہ

”نکلتے ہوئے قد کے، بہت چھریرے بدن کے انسان تھے۔ ان کی ناک ستواں اور خوب صورت، پیشانی کشادہ تھی۔ جوانی میں سر پر اچھے خاصے بال ہوں گے مگر آخری عمر میں بہت کم رہ گئے۔ ان کے ہاتھ کی انگلیاں مخروطی اور بہت لمبی تھیں اور ہاتھ بہت ملائم تھے۔ جب میں نے انھیں دیکھا تو رنگ کھلتا ہوا

تھا لیکن ہم انھیں گورا چنا آدمی نہیں کہہ سکتے۔ عینک ہمیشہ استعمال کرتے ہوئے دیکھا اور نارنج بھی۔۔۔۔ ہمیشہ ان کو موسم سرما میں گرم کوٹ اور پتلون کے ساتھ دیکھا۔ موسم گرما میں قمیض، بشرٹ، پتلون عموماً خاکی رنگ کی۔ میں نے کبھی ان کو شلوار پہنے نہیں دیکھا، خوش پوش تھے لیکن فیشن کے ساتھ اپنے لباس میں تہدیلی نہیں کرتے تھے۔ گفتگو خندہ پیشانی سے فرماتے، قہقہہ نہیں لگاتے تھے۔“ (۸۲)

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا اسی حوالے سے لکھتے ہیں:

”مجید امجد نہ تو خوش شکل تھے اور نہ ہی خوش گفتار۔ موٹے موٹے شیشوں کی عینک لگاتے تھے۔ رات کو انھیں بہت کم دکھائی دیتا تھا۔“ (۸۳)

زندگی کے آخری ایام میں پنشن نہ ملنے کے سبب انھیں جس تنگ دستی اور عسرت کا سامنا تھا۔ اس کی وجہ سے بقول ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا ان کے پاس کوئی کام کا کپڑا نہیں رہا تھا۔ شدید سردی میں ایک بوسیدہ کوٹ اور ایک ٹھنڈی پتلون ان کا لباس تھا (۸۴)۔ اس کے برعکس مجید امجد کے دیرینہ دوست جعفر شیرازی کا خیال ہے کہ وہ تادم مرگ اچلے اور خوبصورت کپڑے پہنتے رہے۔ پیٹ کوٹ اور نیکر ان کے پسندیدہ لباس تھے۔ ایسا صاف ستھرا کپڑے پہننے والا شخص میں نے عمر بھر نہیں دیکھا۔ یہاں تک کہ جس دن ان کو چارپائی پر میں نے حالت مرگ میں دیکھا تو وہ معہ پیٹ اور بوٹ کے تھے۔ (۸۵) اگرچہ جعفر شیرازی ان کے نہایت پرانے دوستوں میں سے ہیں مگر ان کے بیان میں ایک حد تک مبالغہ پایا جاتا ہے کیونکہ مجید امجد کو آخری عمر میں ملنے والے ہر شخص نے انھیں تنگ دستی کے سبب نہایت معمولی لباس میں دیکھا اور اس کا ذکر اپنی تحریروں میں کیا۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کا استدلال درست دکھائی دیتا ہے۔ (۸۶)

مجید امجد کی شخصیت کا ایک نہایت اہم وصف مطالعہ کا رجحان تھا۔ ان کے دوست، احباب اور دیگر ملنے والوں کی تحریروں سے ایک بات نہایت واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ آغاز سے لے کر آخری عمر تک مجید امجد مسلسل مطالعہ کرتے رہے۔ وہ کبھی بھی کتاب سے ایک لمحہ دُور نہیں ہوئے۔ زندگی کے مختلف ادوار میں ان کے مطالعہ کا رجحان بدلتا رہا۔ نئے سے نئے علوم سے آگاہی اور نئے سے نئے نظریات کا ادراک ان کے مزاج کا ایک اہم پہلو رہا ہے۔ (۸۷) ان کی

نظموں میں کئی اشارے ایسے بھی مل جاتے ہیں جہاں ان کے مطالعہ کا اثر اپنا رنگ دکھا جاتا ہے۔ مجید امجد کسی خاص موضوع پر نظم لکھنے کے لیے پہلے اس موضوع سے مکمل آگاہ ہونے کی کوشش کرتے تھے۔ ان کی نظموں میں انگریزی شاعری کے اثرات، علم طب، نجوم اور فلکیات کی اصطلاحات اور دیگر سائنسی علوم کے بارے میں اشارے مل جاتے ہیں۔ مثلاً انگریزی شاعری کے تراجم کے علاوہ بعض الفاظ کو خوبصورت ترجمہ کر کے نظم میں کھپانے کی کوشش کی ہے۔ ان کی نظم ”ایک کوہستانی سفر کے دوران“ کا ایک مصرعہ دیکھیں:

”آگے، ڈھلوانوں کے پار اک تیز موڑ اور اس جگہ“

اس مصرعہ میں مجید امجد نے غالباً Sharp Turn کا ترجمہ ”تیز موڑ“ کیا ہے جو نہایت عمدہ ہے۔ اس طرح ان کی نظم ”نہ کوئی سلطنت غم ہے نہ اقلیم طرب“ میں زندگی کی کہانی بیان کی گئی ہے اور اسی حوالے سے دامنوس، فیوس، پلوٹو، ارناؤس اور کرہ ارض جیسے سیاروں کا ذکر کر کے علم فلکیات سے اپنی گہری دلچسپی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ (راقم کے پاس مجید امجد کے مسودات میں فلکیات کی اس کتاب کا ابتدائی مسودہ بھی ہے جو وہ لکھنے کے خواہش مند تھے۔ اس کتاب کا نام انھوں نے ”فسانہ آدم“ تجویز کیا تھا۔ اس نظم میں جن ستاروں کا ذکر ہے ان کی شکلیں، خواص، طبعی حالات اور دیگر مربوط معلومات انھوں نے خود درج کی تھیں۔ اپنی غزل کے ایک مصرعہ ”اب درِ دیش بھی سانس کی مہلت میں ہے شریک“ میں طب کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اپنی نظموں ”۲۹۳۲ء کا ایک جنگی پوسٹر“، ”دوام“ اور اس انداز کی دوسری نظموں میں سائنس سے دلچسپی اور ابتدائے آفرینش کے اشارے دیئے ہیں۔ ”ورنہ تیرا وجود“، ”دنوں کے اس آشوب“ اور ”شاید تیرے کرم“ وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں صوفیانہ مسائل کی باریکیوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ غرض مجید امجد نے اپنے مطالعہ کو جس جس طرح وسعت دی اس کے اثرات ان کی شاعری اور شخصیت ہر دو جگہوں پر نظر آتے چلے گئے۔ اسی طرح موضوع سے ہٹ کر ہیئت کے حوالے سے جو کچھ ان کے زیر مطالعہ رہا اس کے عملی ثبوت بھی ان کے یہاں نظر آتے ہیں۔ خاص طور پر تیسرے دور کی شاعری (۱۹۵۸ء سے ۱۹۶۸ء تک) میں ہیئت کے حوالے سے بہت سی نظمیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اسی طرح علم عروض کے گہرے مطالعہ کے بعد انھوں نے جو حیرت انگیز عروضی تجربات کیے ہیں ان کی بے شمار مثالیں آخری دور (۱۹۶۸ء سے وفات تک) کی نظموں میں دیکھی جا

سکتی ہیں۔

مجید امجد کے یہاں مطالعہ کا جو بتدریج ارتقا ملتا ہے (جس نے ان کی شخصیت اور شاعری کو بے پناہ متاثر کیا) اس کی طرف خود انھوں نے اور ان کے قریبی احباب نے واضح اشارے کیے ہیں۔ مجید امجد کے رجحان مطالعہ میں ان کے نانا مولوی نور محمد کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ ابتدائی دور میں انھوں نے اپنے نانا ہی سے فارسی، عربی اور ابتدائی دینی کتب کا سبق لیا جو نجوم، طب، حدیث اور فقہ کے ماہر تھے، اس لیے ان کے یہاں علم و ادب کی محافل جمتی رہتی تھیں۔ انھوں نے ان محفلوں سے بھی فیض حاصل کیا اور طب و فقہ کا ابتدائی سبق بھی پڑھا۔ مطالعہ کے حوالے سے دوسرا اہم موڑ اس وقت آیا جب وہ بی۔ اے کرنے کے لیے لاہور گئے۔ وہاں انھوں نے انگریزی زبان و ادب کا مطالعہ کیا اور پھر انگریزی سے ان کا ایک رشتہ استوار ہو گیا۔ جھنگ میں ”عروج“ اخبار کی ادارت کے زمانے میں انھوں نے وکٹر ہیوگو کے ایک ناول La Miserable کا ترجمہ کیا، بقول مجید امجد وہ ترجمہ کہیں شائع نہیں ہوا اور بعد میں یہ مسودہ کہیں گم ہو گیا۔ (۸۸) انگریزی زبان میں مختلف تراجم کا ایک سلسلہ ۱۹۵۸ء کے بعد کا ہے بقول مجید امجد:

”سب سے پہلا ترجمہ میں نے آسکروائلڈ کے Serenade کا کیا۔ میں نے کیٹس اور شیلے کا بہت مطالعہ کیا ہے۔ انگریزی کے کلاسیکل شعرا کو بھی پڑھا ہے لیکن کیٹس اور شیلے کا زیادہ مداح رہا ہوں۔“ (۸۹)

اس کے علاوہ مجید امجد کے زیر مطالعہ جدید امریکی شاعر بھی رہے ہیں۔ ان تمام اثرات کو انھوں نے بند آنکھوں سے قبول نہیں کیا بلکہ ان اثرات کو انھوں نے اپنے ذہنی، فکری اور روحانی تجربے کا حصہ بنایا ہے۔ جن اہم شعرا کا ترجمہ انھوں نے کیا ہے وہ نظمیں ان کے کلیات میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ (۹۰) وہ نہایت محبت سے کتابیں خریدتے، منگواتے (۹۱) اور انھیں نہایت احتیاط سے رکھتے تھے۔ ان کی وفات کے بعد ان کی بے شمار نادر و نایاب کتب اور رسائل گورنمنٹ کالج، ساہیوال میں ”گوشہ مجید امجد“ میں محفوظ کیے گئے۔ اب اس گوشے میں چند بوسیدہ فائلوں، دواڑھائی سو رسائل (عمدہ رسائل کی بجائے محض عام ادبی رسائل رہ گئے ہیں) اور چند ایک غیر اہم کتابوں کے سوا کچھ باقی نہیں بچا۔ یہ کتابیں کن کے پاس رہیں، کس نے ان کتب کو اکٹھا کیا اور اب وہ کن کن مجادروں کے لیے وجہ افتخار کا باعث ہیں اس بارے میں حتمی طور پر کسی

کو علم نہیں۔ نسیم اختر گل نے اپنے تحقیقی مقالہ میں ایک بات کا انکشاف کیا ہے (راقم کو بھی یہ بات ساہیوال کے مختلف احباب نے بھی بتائی ہے) کہ:

”ایک روایت یہ بھی ہے کہ خواجہ محمد زکریا، عبدالرشید اور مشتاق صوفی وغیرہ کے پاس مجید امجد کی امریکی اور مغربی شعرا مثلاً ایڈرا پاؤنڈ وغیرہ کی وہ اصل کتابیں بھی ہیں جن پر مجید امجد نے اپنے ہاتھ سے نشان لگائے۔ نظموں کے نشان زدہ حصے وہ تھے جنہیں مجید امجد نے خصوصیت کے ساتھ پسند کیا، کیونکہ یہ امجد کی عادت تھی کہ زیر مطالعہ نظم یا نثر کے قابل تحسین حصوں کو نمایاں کرنے کے لیے ان کے نیچے خط کھینچ دیتے تھے۔“ (۹۲)

راقم کے پاس مجید امجد کی زیر استعمال چند محکمانہ ڈائریاں بھی ہیں جو روزنامے کے طور پر استعمال کی جاتی تھیں۔ ان ڈائریوں کے خالی صفحات پر مجید امجد شعر و ادب کے حوالے سے نوٹس لیتے رہتے تھے۔ انہیں زیر مطالعہ کتاب میں جو مضمون یا مضمون کا حصہ پسند آتا وہ لکھ لیتے۔ ان ڈائریوں پر حافظ، سعدی، رودکی، غالب، درد، میر، غرض اہم شعرا کے تاریخی حالات اور مختصر کلام کو درج کیا گیا ہے۔ اسی طرح ایک کاپی ایسی بھی ہے جس پر مختلف شعرا کی منتخب نظمیں درج کی گئی ہیں مثلاً انیس، جوش، مختار صدیقی اور ناصر کاظمی وغیرہ۔ غرض مجید امجد بظاہر سماج اور دنیا سے کٹا دکھائی دینے والا شخص انہی سماجی رشتوں کی بھرپور پاسداری کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کے دوست، قریبی تعلق دار اور ان کے معتقدان کو بے شمار خط لکھتے اور وہ کبھی کا نہ صرف جواب دیتے بلکہ ان دوستوں کی تخلیقات پر نظر ثانی بھی کرتے۔ اس ضمن میں راقم کے پاس مجید امجد کے نام دوستوں، رشتہ داروں، ہر بڑے ادبی جریدے کے ایڈیٹر اور بے شمار معتقدوں کے لگ بھگ اڑھائی، تین سو خطوط ہیں جن میں بہت سے خط مع غزل و نظم کے ہیں۔ اس تفصیل کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ یہ بات ان کے مزاج کو سمجھنے میں مدد و معاون ثابت ہو سکتی ہے اور مجید امجد پہ لکھنے والوں کی باتوں کی تصدیق کرتی ہے جو انہوں نے اپنے مضامین میں تحریر کی ہیں۔

مطالعہ کی طرف فطری رجحان اور خاندان کی طرف سے ملنے والے علمی پس منظر کے سبب مجید امجد کی طبیعت شروع ہی سے شعر گوئی کی طرف مائل ہو گئی تھی اور سکول کے زمانے میں شعر و شاعری کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔ مجید امجد نے ایک انٹرویو میں اپنے شعری سفر کے آغاز کی

طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ:

”شعر میں بہت عرصے سے کہتا ہوں، میں جب ساتویں جماعت میں تھا تب بھی شعر کہتا تھا، نویں دسویں میں تھا تب بھی میں نے شعر کہے۔ اس زمانے کے شعرا ایک کاپی میں جمع کیے تھے، کاپی بعد میں تلف ہو گئی۔“ (۹۳)

اس بیان سے اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ لکھنے لکھانے کا سلسلہ ۲۶-۱۹۲۵ء میں شروع ہو چکا تھا۔ انھوں نے اپنا ابتدائی کلام بہ غرض اصلاح اپنے ماموں میاں منظور علی خاں کو دکھایا جو اسلامیہ سکول جھنگ میں ٹیچر تھے (۹۴) اور خود بھی ہاکمال شاعر تھے (۹۵) مجید امجد کی شعری کلیات (مرتبہ: ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا) کے تاریخی مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ ان کی قابل ذکر شعر گوئی کا دور ۱۹۳۲ء کا ہے (۹۶) شعر کہنے کے ساتھ ساتھ ان کا رجحان نثر نگاری کی طرف بھی رہا۔ ۳۲-۱۹۳۱ء میں ان کی نثری تحریریں مختلف رسائل کی زینت بنا شروع ہو گئی تھیں (۹۷) خاص طور پر ”عروج“ اخبار کی ادارت کے دنوں میں انھوں نے باقاعدگی کے ساتھ کالم وغیرہ لکھے۔ ان کے مختلف مضامین، کتابوں کے دیباچوں اور کالموں کو دیکھ کر نثر نگاری میں ان کی پختگی کا احساس ہوتا ہے۔

جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے کہ مجید امجد کی زندگی کا بیشتر حصہ دو شہروں میں گزرا۔ وہ ۱۹۳۴ء تک جھنگ میں مقیم رہے اور پھر سرکاری نوکری کی غرض سے مختلف شہروں کی خاک چھانتے ہوئے ساہیوال آئے اور زندگی کے آخری ۲۹ سال یہیں گزار دیئے۔ جھنگ ان کی جنم بھومی ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے مزاج کا بھی حصہ بنا رہا۔ ان کے ادبی سفر کا آغاز، شعری ذوق کی تربیت اور ادبی مزاج کی تشکیل میں جھنگ کی ادبی فضا اور محفلوں نے نہایت اہم کردار ادا کیا۔ اُس دور کا جھنگ علمی و ادبی حوالے سے نہایت سازگار فضا کا حامل تھا۔ ادبی محافل برپا ہوتیں اور مشاعرے منعقد کیے جاتے نیز جھنگ اور چنیوٹ سے نکلنے والے اخبارات کی بدولت یہ فضا مزید نکھر گئی تھی۔ اس دور کے حوالے سے مجید امجد کہتے ہیں کہ:

”عروج اخبار کے سلسلے میں مجھے پڑھنے لکھنے کا زیادہ وقت ملا۔ مسلسل آٹھ نو سال میں کمیتاً نوالہ باغ جھنگ کے ایک چوبارے کی تیسری منزل پر بیٹھا رہا۔ ان دنوں وہاں کئی ہندو اور مسلمان شعر کہنے والے موجود تھے۔ ان میں لالہ

گو بندرام ناز، الالہ اور الہ ال شفق، صائب علی شاہ، مولوی منظور علی ٹولہ اور دیگر لکھنے والے بھی تھے۔ ہم چھوٹے چھوٹے تھے، پھر اپنے بہت سارے دوست تھے، شیر افضل، مفری، غلام محمد رنگین، کسری منہاں، امر ناتھ، مہاش شاہ وغیرہ انہی کے ساتھ میں نے لکھا اور پڑھا ہے۔“ (۹۸)

اس دور کی ادبی محافل کے حوالے سے شیر افضل، مفری نے لکھا ہے کہ ”نواب سرفراز علی خان مرحوم، کرنل سکندر علی حامی، چوہدری شیر محمد شمسی، الالہ امر ناتھ سہگل اور یہ غریب فنی ان دنوں پنج بھینے کہلاتے تھے۔ فکری بیٹھکوں، علمی اکٹھوں، شعری چوکیوں کے ساتھ راگ رس اور چناب رنگ کے پروگرام بھی چلتے تھے۔“ (۹۹) غرض اس دور کا جھنگ نہایت پرسکون اور ادبی اعتبار سے بہت زرخیز خطہ تھا، مجید امجد ان ادبی محافل میں بڑے ذوق و شوق سے شریک ہوتے تھے۔ خاص طور پر اخبار ”عروج“ کے دور کا زمانہ ان کی، دوستوں اور اس عہد کے ادیبوں سے قربت کی گواہی دیتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس عہد میں مجید امجد کے شعری مزاج اور شخصی رویے بھی تشکیل پا رہے تھے۔ اس عہد اور خود مجید امجد کے فکری ارتقا کو سمجھنے کے لیے اس دور کی شاعری کا تجزیہ بہت اہمیت کا حامل ہے۔ نیز اس تشکیلی دور میں بہت سے ذاتی تجربات بھی ان کی ابتدائی نظموں کا حصہ بنتے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ مجید امجد نے آنے والے عہد میں جو ”فکری جست“ لی اور جس طرح وہ اپنے عہد کی مروجہ شعری قدروں سے ماورا ہوتے چلے گئے ان کے ابتدائی نقوش قیام جھنگ کی شاعری میں ابھرنا شروع ہو گئے تھے۔ یہ نظمیں ان کے مزاج، زندگی کے بارے میں ان کے تخلیقی تصورات، داخلی تجربات اور اس عہد کی عمومی ادبی فضا کو سمجھنے میں بھی ہماری مددگار ثابت ہو سکتی ہیں۔ ان نظموں میں ”حسن“ (۱۹۳۵ء) ”جوانی کی کہانی“ (۱۹۳۷ء) ”سربام“ (۱۹۳۸ء) ”قیدی“ (۱۹۳۸ء) ”ریل کا سفر“ (۱۹۳۸ء) ”یہیں پہ رہنے دے صیاد آشیانہ مرا“ (۱۹۳۹ء) ”قیصریت“ (۱۹۳۹ء) ”آوارگانِ فطرت سے“ (۱۹۳۹ء) ”بندا“ (۱۹۳۹ء) ”خدا، ایک اچھوت ماں کا تصور“ (۱۹۴۰ء) ”گلی کا چراغ“ (۱۹۴۰ء) ”دنیا“ (۱۹۴۰ء) ”کنواں“ (۱۹۴۰ء) ”سوکھا تنہا پتا“ (۱۹۴۱ء) ”۲۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر“ (۱۹۴۲ء) ”راجا پر جا“ (۱۹۴۲ء) ”طلوعِ فرض“ (۱۹۴۳ء) ”کلبہ و ایوان“ (۱۹۴۳ء) ”ریڈنگ روم“ (۱۹۴۳ء) ”چولہا“ (۱۹۴۴ء) ”پنواڑی“ (۱۹۴۴ء) اور ”ایک

پر نشاط جلوس کے ساتھ“ (۱۹۴۴ء) خاص اہمیت اور پس منظر کی حامل ہیں۔ جھنگ چونکہ مجید امجد کی جنم بھومی تھی اس لیے وہ جھنگ کو تخلیقی سطح پر محسوس کرتے ہیں۔ ان نظموں میں جو لینڈ سکیپ ابھرتا ہے اس میں ۱۹۳۰ء کے جھنگ کی واضح شکل نظر آتی ہے۔ ممیاں، کلس، کھیت، تنگ و تاریک گلیاں، کنواں، رہٹ کی روں روں، درختوں کی چھاؤں، ریوڑ، دہقان، منڈیر، چمنیل میدان اور ٹیلے، نہروں کا پانی، کھجوریں، ویران مسجد، گلی کا چراغ، غرض اس انداز کے بہت سے الفاظ کبھی تشبیہات و استعارات اور کبھی علامتی انداز میں ابھرتے رہتے ہیں۔

۱۹۴۴ء میں سرکاری نوکری کے حصول کے بعد ان کا تعلق جھنگ سے تقریباً ختم ہو کر رہ گیا۔ انھوں نے اپنی زندگی کے باقی سال جھنگ سے باہر گزارے، اس دوران کبھی کبھار جھنگ آئے مگر یہاں ان کا قیام دو تین دن سے زیادہ نہ ہوتا البتہ جھنگ کے دوستوں کے ساتھ ان کا مضبوط قلمی اور قلبی رشتہ قائم رہا۔ شیر افضل جعفری، تقی الدین انجم، شیر محمد شعری سے خصوصاً ان کی خط کتابت کا سلسلہ تادمِ مرگ قائم رہا۔ اگرچہ جھنگ سے دوری ان کی سرکاری نوکری کے سبب تھی مگر میرے خیال میں اس دوری کا اصل سبب ان کے گھریلو حالات تھے۔ بیگم سے مزاج کے تضاد اور سوتیلے بھائیوں کی سرد مہری نے اس دوری کو بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا۔ مجید امجد کی وفات کے بعد جاوید قریشی نے قریبی دوستوں کے مشورے سے ان کی میت کو جھنگ روانہ کرنے کا فیصلہ کیا مگر جھنگ میں دو تین دوستوں کے سوا کوئی دوسرا ادیب ان کے جنازے میں شامل نہیں ہوا۔ (۱۰۰)

۱۹۴۴ء میں سرکاری نوکری کے حصول کے بعد مجید امجد کو جھنگ چھوڑنا پڑا، اس کے

بعد وہ مختلف شہروں میں مختصر قیام کے بعد ساہیوال آئے، ساہیوال کا دور ان کی شخصیت اور شاعری میں ایک نیا رنگ اور مزاج لے کر آیا۔ جھنگ ایسے چھوٹے شہر سے ساہیوال ایسے شہر میں آنے کے بعد ان کے مزاج میں کوئی بہت بڑی تبدیلی واقع نہیں ہوئی کیونکہ یہ دونوں شہر، نیم شہری اور نیم دیہاتی مزاج کے حامل تھے اور جھنگ کی طرح ساہیوال کا لینڈ سکیپ بھی لگ بھگ ایک جیسا ہی تھا۔ پھر ساہیوال ان دنوں ادبی اعتبار سے لاہور کے بعد خاص اہمیت اختیار کر چکا تھا۔ یہاں کی ادبی فضا، فکری محافل، علمی مباحث اور شعری نشستوں نے ان کی شخصیت اور فن کو براہِ راست متاثر کیا۔ یہاں مجید امجد کے علاوہ احمد ریاض، منیر نیازی، عطا اللہ جنون، مولانا عظامی، حکیم محمود رضوی، اکرم خان قمر، حاجی بشیر احمد بشیر، صابر کنجاہی، جعفر شیرازی اور بہت سے اہل قلم موجود تھے جن میں نثر نگار

کم اور شاعر زیادہ تھے۔ (۱۰۱) ان اہل قلم حضرات کی موجودگی میں ساہیوال علم و ادب کا گہوارہ اور نئے آنے والوں کے لیے ایک تحریک کا سبب بنا رہا۔ اسی حوالے سے اسرار زیدی لکھتے ہیں کہ ”منٹگری میں، علم و ادب کی بھرپور فضا آئندہ کے لیے ایک تحریک کا سبب بنی، چنانچہ بعد کی دہائیوں میں گوہر ہوشیار پوری، عباس اطہر، مراتب اختر، ناصر شہزاد اور ظفر اقبال کے علاوہ نثر نگاروں میں جمیلہ ہاشمی، سائرہ ہاشمی کے نام نمایاں ہیں۔ امر واقعہ یہ ہے کہ منٹگری کی یہ فضا وہاں مجید امجد جیسی بھرپور شخصیت کی موجودگی کے سبب ہی پیدا ہو سکی۔ ہر چند کہ مجید امجد کا تعلق جھنگ سے تھا لیکن منٹگری کا خوبصورت شہر انھیں اس قدر پسند آیا کہ وہ یہیں کے ہو کر رہ گئے، حتیٰ کہ ان کی موت بھی یہیں واقع ہوئی۔“ (۱۰۲)

ساہیوال میں علمی و ادبی فضا کو پروان چڑھانے میں ”بزم فکر و ادب“ کا کردار بھی بہت اہم ہے۔ بزم کے ہفتہ وار تنقیدی اجلاس نہایت پابندی سے منعقد ہوتے تھے۔ یہ ایک نیم سرکاری ادارہ تھا جس کی اپنی لائبریری اور خاصا بنک بیلنس تھا۔ ان اجلاسوں میں بڑی زوردار بحثیں ہوتیں اور مشاعرے منعقد کیے جاتے تھے۔ مجید امجد ان ادبی محافل کے روح رواں تھے۔ ان محافل میں ساہیوال کے تقریباً سبھی اہل قلم حضرات شریک ہوتے تھے (۱۰۳) اس بارے میں خورشید رضوی اپنے مضمون ”میں نے اس کو دیکھا ہے“ میں لکھتے ہیں کہ

”یہاں ہفتہ وار ”بزم فکر و ادب“ کے اجلاس ہوا کرتے تھے، جن میں مجید امجد باقاعدگی سے شریک ہوتے تھے۔ ان کے علاوہ منیر نیازی، ظفر اقبال، حاجی بشیر احمد بشیر، عطا اللہ جنون اور جعفر شیرازی وہ معروف شعرا تھے جو ان مجلسوں میں آتے جاتے تھے، نئی پود میں ناصر شہزاد اور اشرف قدسی قابل ذکر تھے۔ میں اور قیوم صبا کالج کے نوشق مسکین شعرا تھے۔“ (۱۰۴)

اسی طرح ساہیوال میں ”روز کیف“ اور ”اسٹیڈیم ہوٹل“ دو ایسے مقامات تھے جہاں ادیب اور شاعر اکٹھے ہوتے تھے۔ ہر دو مقامات پر شعر و ادب پر گفتگو ہوتی تھی۔ ساہیوال میں قیام کے دوران بیماری کے چند دن چھوڑ کر شاید ہی کوئی دن ایسا ہو کہ مجید امجد ساہیوال میں ہوں اور اسٹیڈیم ہوٹل نہ آئے ہوں۔ اسٹیڈیم ہوٹل کے مالک صادق جوگی ان کے معتقد تھے، وہ ان سے بے پناہ محبت رکھتے

تھے اور مجید امجد نے بھی اس وابستگی کو آخری دم تک نبھایا۔ اسٹیڈیم ہوٹل محض ادیبوں کے باہمی گپ شپ کا ٹھکانہ ہی نہیں تھا بلکہ ایک تربیت گاہ کا درجہ بھی رکھتا تھا، جہاں وابستگانِ علم و ادب اکٹھے ہوتے تھے (۱۰۵) اسٹیڈیم ہوٹل اور صادق جوگی سے مجید امجد کی محبت کا ثبوت وہ نظم ہے جو ”ایک صبح۔ اسٹیڈیم ہوٹل میں“ کے عنوان سے ”کلیاتِ مجید امجد“ میں شامل ہے۔ (۱۰۶)

مجید امجد بنیادی طور پر ایک خاموش طبع انسان تھے مگر ان ادبی مجالس میں وہ ضرورت کے مطابق نہ صرف حصہ لیتے بلکہ ان تمام مباحث اور سوالات میں شریک ہوتے جو ان مجلسوں میں اٹھائے جاتے تھے۔ ان محافل میں ان کا رویہ ایک مستند شاعر، صاحب مطالعہ شخص اور نہایت شفیق دوست ایسا ہوتا تھا البتہ ساہیوال میں محض ایک آدھ واقعہ کے سوا کسی سے ان کی ناراضی کا کوئی دوسرا واقعہ نہیں ملتا۔ ان کے ہم عصر حاجی بشیر احمد بشیر سے مجید امجد کی ناراضی بھی ادبی نہیں بلکہ ذاتی بنیادوں پر تھی، اس ضمن میں اگرچہ حاجی بشیر احمد بشیر کا کہنا تو یہ ہے کہ

”امجد صاحب نے کسی شخص کی موجودگی میں کبھی لڑائی کا ذکر نہیں کیا۔ انھوں نے اچانک ایک فیصلہ کیا اور تعلق منقطع کر لیا۔ یہ مسئلہ میرا خیال ہے ”شب رفتہ کے بعد“ کی نظموں میں موجودگی کا ہے کہ انسانی تعلقات سے ان کا یقین نجانے کب اٹھا جو کہ بحال نہیں ہو سکا۔“ (۱۰۷)

مگر امر واقعہ یہ ہے کہ مجید امجد کی حاجی بشیر احمد بشیر سے ناراضی انسانی رشتوں پر قائم اعتبار اٹھنے کے سبب نہ تھی بلکہ اس کے پس منظر میں بعض ذاتی وجوہات کا فرما تھیں۔ اکثر مضمون نگاروں نے ان ذاتی وجوہات کا ذکر نہیں کیا اور اگر کہیں حوالہ نظر بھی آجائے تو محض اشاراتِ بات کی گئی ہے (۱۰۸)۔ اس واقعہ کے حوالے سے عام تاثر یہی ہے کہ چونکہ حاجی بشیر احمد بشیر مالی حوالے سے مضبوط خاندانی پس منظر رکھتے ہیں اس لیے انھوں نے مجید امجد کی ذات اور خاندان کے حوالے سے بعض تلخ باتیں کہی تھیں جن کا انھیں بہت دکھ پہنچا اور انھوں نے نہایت خاموشی سے حاجی بشیر سے اپنے تعلقات منقطع کر لیے۔ راقم کو دیئے گئے اپنے انٹرویو میں حاجی بشیر احمد بشیر نے واضح الفاظ میں ان تمام باتوں کی تردید کی جو ان سے منسوب کی گئی تھیں۔ انھوں نے اس غلط فہمی کا ذمہ دار مراتبِ اختر کو ٹھہرایا اور کہا کہ مجید امجد ذات کے بھٹی تھے جو ایک معزز شجرہ ہے اور انھوں نے اس حوالے سے کوئی بات نہیں کی (۱۰۹)۔ اگرچہ انٹرویو میں حاجی بشیر نے اس غلط فہمی

کی وضاحت کی مگر دوران گفتگو مجید امجد کے حوالے سے ان کا رویہ خاصا طنزیہ اور استہزائیہ رہا۔ خصوصاً ان کی شاعری کے حوالے سے انھوں نے بہت سے اعتراضات کیے اور عرضی اعتبار سے انھیں ایک کمزور شاعر قرار دیا۔ یہ تمام باتیں اپنی جگہ مگر اس ناراضی سے انکار نہیں کیا جاسکتا، بعد میں بہت سے دوستوں نے اس غلط فہمی کو دور کرنے کی کوشش کی مگر مجید امجد نے اپنے موقف میں کوئی لچک پیدا نہیں کی۔

مجید امجد کی شخصیت کئی رنگوں اور رویوں سے تشکیل پاتی ہے۔ ان کی شخصیت کے ان رنگوں سے آشنائی اور داخلی اسرار تک رسائی اسی صورت میں ممکن ہے کہ پہلے شخصیت کا خارجی روپ، رکھ رکھاؤ اور رویوں کو مد نظر رکھا جائے کیونکہ شخصیت کے متنوع پہلوؤں اور مزاج کے مختلف زاویوں کو پرکھنے کے بعد ان کی شاعری کے داخلی اسرار کو سمجھنا نسبتاً آسان ہو جائے گا۔ ان کے شخصی اوصاف کے حوالے سے ان کے ہم عصروں، قریبی دوستوں اور ان سے متاثر ہونے والے نئے تخلیق کاروں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ جھنگ اور ساہیوال، جہاں ان کی زندگی کا بیشتر حصہ گزرا، کے دوستوں نے خاص طور پر ان کے رکھ رکھاؤ، زندگی اور افراد کے بارے میں رویوں اور مزاج کی اہم خصوصیات کی طرف واضح اشارے کیے ہیں۔

مجید امجد کے بارے میں تقریباً سبھی لکھنے والے اس بات پر متفق ہیں کہ وہ بنیادی طور پر داخلی رجحان کی حامل شخصیت کے مالک تھے۔ انھیں اپنے خارج سے صرف اسی حد تک تعلق تھا کہ وہ لوگوں کے درمیان رہ رہے ہیں جب کہ اپنی ذات تک رسائی اور اس کا شعور ایک ایسی تخلیقی سرشاری تھی جو انھیں دنیا داری کے مسئلوں سے کافی حد تک بے گانہ کیے ہوئے تھی۔ یہی سرشاری ان کے کلام کا حاصل بھی بنتی نظر آتی ہے اس لیے بعض لکھنے والوں کو یہ تاثر ملا کہ شاید وہ مردم بیزار انسان تھے اور اسی قنوطی رویے کے سبب وہ زندگی کی ہماہمی میں شریک نہیں ہوتے تھے، مگر یہ رائے درست نہیں ہے۔ ان سے قربت رکھنے والے احباب اس بات کی واضح نفی کرتے ہیں۔ ان کی زندگی کے معمولات پر نظر ڈالیں تو بھی اس رویے کی نفی ہی ملے گی مثلاً جھنگ کے ادبی دوست اور وہاں کی محفلیں، عروج اخبار کا دفتر، مشاعرے، علمی تقاریب کا انعقاد، پھر ساہیوال میں فکر و ادب کی تنقیدی محافل میں بھرپور شرکت، کیفے روز اور اسٹیڈیم ہوٹل میں ادیبوں کے اکٹھے، ملک بھر میں موجود اپنے ہم عصروں، دوستوں اور معتقدین سے قلمی رابطے، اس کے علاوہ اپنی نوکری اور محکمانہ

ذمہ داری کے حوالے سے نہایت پابند اور حد درجہ فرض شناس، زندگی کے معمولات میں بہت حد تک پابندی کے قائل غرض اس انداز کے سینکڑوں واقعات ان کی روزمرہ زندگی کا حصہ رہے ہیں اور کسی بھی حوالے سے ان کے یہاں مردم بیزار رویہ نظر نہیں آتا۔ شیر افضل جعفری، آقی الدین انجم، بلال زبیری، جعفر شیرازی، اسرار زیدی، شعر محمد شعری، صفدر سلیم سیال، خورشید رضوی، ڈاکٹر محمد امین، قیوم صبا، سجاد میر، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، محمود رضوی اور ایسے بہت سے لکھنے والوں کے مضامین مثال کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں جنہوں نے مجید امجد کو نہ صرف دیکھا بلکہ ان کے ساتھ نہایت قربت کے طویل لمحات بھی گزارے ہیں۔ البتہ اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ درویشانہ رکھ رکھاؤ، ہمہ وقتی تخلیقی سرشاری میں رہنے اور داخلی رجحان کے سبب وہ نسبتاً کم آمیز، کم گو اور تنہائی پسند ضرور تھے۔ مندرجہ بالا مضمون نگاروں کی تحریروں میں ایسے بہت سے واقعات درج ہیں جو ان کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ان مضامین کا مطالعہ ایک ایسی شخصیت کو ہمارے سامنے لاتا ہے جو دنیاوی جاہ و حشمت، حرص و ہوس اور ظاہری رکھ رکھاؤ سے بڑی حد تک پاک تھی۔ جس زمانے میں وہ محکمہ خوراک میں بطور اے۔ ایف۔ سی کام کر رہے تھے اُس دور میں یہ عہدہ مال و منال اور اختیارات کے اعتبار سے نہایت پُرکشش تھا مگر انہوں نے کسی بھی طرح اپنے عہدے سے ناجائز فائدہ نہیں اٹھایا اور نہ ہی اپنے فرائض سے غفلت برتی۔ اس طرح حکمانہ ترقی کے سلسلے میں بھی اُن کا رویہ بہت حد تک بے نیازانہ رہا حالانکہ وہ چاہتے تو بڑے عہدے پر ترقی پاسکتے تھے۔ اُن کے اسی بے نیازانہ رویے کو دیکھتے ہوئے بعض لکھنے والوں کو یہ غلط فہمی ہوئی کہ شاید وہ اپنے دفتری فرائض کے بارے میں زیادہ دلچسپی نہیں لیتے تھے اور ملازمت کے سلسلہ میں ان کا رویہ بے نیازی اور سہل پسندی کا تھا (۱۱۰) مگر مجید امجد کے قریبی احباب اور ملنے والوں کے مضامین اور خود مجید امجد کی شخصیت کے بنیادی خصائص کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات درست معلوم نہیں ہوتی۔ امر واقعہ یہ ہے کہ مجید امجد کسی بھی قسم کی سفارش اور خوشامد کے رویے کو سخت ناپسند کرتے تھے۔ وہ اپنے دفتری کاموں میں نہایت انہماک سے مصروف رہتے اور ملازمت کے امور کو نہایت جانفشانی سے نبھاتے تھے۔ (۱۱۱) اپنی ترقی کے لئے کسی کا احسان اٹھانا انہیں سخت ناپسند تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے دوران ملازمت کبھی کسی سے بے جا رعایت حاصل نہیں کی اور جب کبھی ان کا تبادلہ کسی دوسرے شہر میں کیا گیا انہوں نے اس فیصلے کو بخوشی قبول بھی کیا۔ راقم السطور

کے پاس مجید امجد کے دفتری روزنامے پر جتنی دو ڈائریاں ہیں جن میں ان کے دفتری کاموں کی تفصیل اور روزمرہ کے امور درج کیے گئے ہیں۔ ان ڈائریوں کو دیکھ کر ان کے کام اور ذمہ داری سے عہدہ براہونے کا علم ہوتا ہے۔

مجید امجد کی شخصیت کا ایک نمایاں وصف ان کے اندر موجود بے پناہ جذبہ خودداری تھا۔ اس حوالے سے وہ شدید ترین اتانیت پسند انسان تصور کیے جاسکتے ہیں۔ قریبی دوستوں، ادبی محافل اور عام ملنے جلنے میں وہ بہت حساس اور کسی حد تک زودرنج طبیعت کے حامل تھے۔ خودداری کا یہ جذبہ یقیناً بہت سے نفسیاتی اور سماجی عوامل کے پس پردہ محرکات کا شخصی اظہار بنتا ہے عین ممکن ہے کہ بچپن میں والدین کی علیحدگی، والد کی کمی، عشق میں ناکامی، شادی کا کمزور بندھن ایسے بہت سے محرکات ہوں جنہوں نے انہیں حد درجہ احتیاط پسند اور حساس بنا دیا تھا اور یہی حساسیت ان کے جذبہ خودداری کو ہمیز دینے کا سبب بنی ہو۔ اس بات کا واضح ثبوت ان کے رویوں سے ملتا ہے یعنی ساہیوال کی ۲۹ سالہ زندگی میں شاید ہی کوئی شخص ہو جس سے انہوں نے اپنے ذاتی مسائل، نجی معاملات اور زندگی کے بارے میں گفتگو کی ہو اور تمام تردعوؤں کے باوجود شاید ہی کوئی شخص ان کی ذاتی زندگی کے حالات کے بارے میں وثوق سے کچھ جانتا ہو بلکہ جو شخص کبھی ان سے ذاتی حوالوں سے سوال کرتا تھا تو وہ بہت ناگواری کا اظہار کیا کرتے تھے۔ اس طرح انہوں نے اپنے شدید ترین مشکل حالات کا ذکر تک دوستوں سے نہیں کیا۔ ریٹائرمنٹ کے بعد انہیں کئی ماہ تک پنشن نہیں ملی تھی مگر انہوں نے اس بات کا ذکر کسی سے نہیں کیا (۱۱۲)۔ مجید امجد کے ذاتی احوال کے بارے میں لکھنے والوں نے مجید امجد کے جذبہ خودداری کے بارے میں بہت سے واقعات بھی درج کیے ہیں۔ سجاد میر لکھتے ہیں کہ

”سٹیڈیم ہوٹل کے مالک صادق حسین جوگی امجد صاحب سے محبت کرتے تھے۔۔۔۔۔ امجد صاحب کی بیماری کے دوران جوگی صاحب نے ڈاکٹر سے لے کر ہر اس سے رابطہ رکھا جو امجد صاحب سے متعلق تھا۔۔۔۔۔ جوگی صاحب نے اپنے ہوٹل کے ملازمین سے کہہ دیا تھا (اور یہ آخری دنوں کی بات ہے) کہ دیکھو رزق خدا کا ہے اس سے فائدہ ہوتا ہے تو میرا تمہارا کچھ نہیں جاتا۔ یاد رکھو اس درویش کی خدمت کرو گے تو اس کا اجر صرف خدا سے پاؤ گے، میں تمہیں

کچھ نہیں دے سکتا۔ امجد صاحب کو پتہ چلا کہ ان سے بل نہیں لیا جا رہا تو ہوٹل آنا چھوڑ دیا۔ اس شخص کو کسی کا بھی احسان گوارا نہ تھا۔“ (۱۱۳)

قیوم صابجید امجد کے اس شخصی وصف کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ

”سٹیڈیم ہوٹل اتنے طویل عرصہ ہر شام بیٹھے مگر جہاں تک مجھے علم ہے انہوں نے کبھی کسی کو، کسی حال میں چائے کابل پیش نہیں کرنے دیا بلکہ چائے کابل پیش کرنے کی خواہش رکھنے والے کو امجد صاحب کی خفگی کا خوف ہوتا تھا۔ معلوم نہیں یہ ان کی خودداری تھی، غیوری تھی یا سخاوت تھی۔۔۔۔۔ سٹیڈیم ہوٹل کے برآمدے میں سید مراتب اختر شاہ صاحب، سجاد میر اور میں امجد صاحب کے ساتھ چائے پی رہے تھے اچانک میز کے نیچے امجد صاحب کا پاؤں شاہ صاحب کے پاؤں سے ذرا ٹکرا گیا۔ امجد صاحب کے چہرے پر کرب کا ایک سایہ گزرا بہت ہی دھیمی کراہ سنائی دی۔ شاہ صاحب نے پوچھا، امجد صاحب! کیا پاؤں میں کوئی تکلیف ہے؟ امجد صاحب کے پاؤں پر بے رحم پھنسی تھی مگر امجد صاحب نے بڑی آسانی سے کہا، نہیں نہیں شاہ جی کوئی خاص بات نہیں۔۔۔۔۔“ (۱۱۴)

یہ محض دو چار واقعات نہیں بلکہ اس انداز کے بہت سے واقعات ہیں جو ان کے اس شخصی پہلو کے بارے میں ان کے قریبی دوستوں اور ملنے والوں نے اپنے مضامین میں درج کیے ہیں اور اگر یہ کہا جائے کہ ان کی شخصیت میں یہی جذبہ خودداری سب سے زیادہ مضبوط اور نمایاں جذبہ تھا تو شاید غلط نہ ہوگا۔ ان کے شخصی ارتقا میں اسی جذبے نے ایک واضح محرک کا کام دیا ہے۔ بعض لوگوں کو اس حوالے سے ان کے اندر مردم بیزاری اور اکتاہٹ کا عنصر نظر آتا ہے (۱۱۵) مگر حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ان کی کم آمیزی کو مردم بیزاری کا مترادف قرار دینا درست نہیں ہوگا۔

مجید امجد کی شخصیت کا ایک اور نمایاں وصف ان کی ذات میں موجود مذہبی میلانات اور رجحانات کا ہے۔ ان کے مذہبی میلانات کا دائرہ ان کی زندگی پر محیط ہے۔ ان کے یہاں بچپن سے لے کر آخری عمر تک مذہبی میلانات کا ارتقائی سفر بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ والدین میں علیحدگی کے بعد ان کی والدہ انھیں لے کر اپنے میکے آگئی تھیں، مجید امجد کی تربیت ان کے نانا مولوی نور محمد کے

ہاتھوں ہوئی جو کہ اس دور کے نہایت معروف بزرگ اور صاحب بصیرت افراد میں شمار کیے جاتے تھے یعنی مذہبی میلانات کا پہلا عکس ان کی پچن کی تربیت میں نظر آتا ہے۔ عربی، فارسی اور دینی علوم انھوں نے اپنے نانا سے سیکھے اور ان کے لاشعور میں مذہبی رویہ پروان چڑھتا گیا جس کا اظہار آگے چل کر ان کی تخلیقی شخصیت میں ہوا۔ ان کی تربیت اگرچہ مذہبی ماحول میں ہوئی مگر وہ کسی بنیاد پرست ملا کی طرح نہیں تھے۔ ان کا رویہ ایک سخت گیر مذہبی شخص کا تھا نہ ہی وہ مذہبی رسومات کے بہت زیادہ پابند تھے بلکہ ان کی زندگی کا ابتدائی دور اور خصوصاً قیام جہنگ تک کے دور میں بہت سی ”رتکین محفلوں“ کا سراغ بھی ملتا ہے۔ آغاز میں ان کا ایک شغل عے نوشی بھی تھا۔ شیر افضل جعفری اور شیر محمد شعری کی تحریروں میں اس کی طرف واضح اشارے ملتے ہیں۔ شیر افضل جعفری ان واقعات کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ”۔۔۔۔۔ مسافروں کی آدھی پاؤھی ملاحوں کی بستی کے پاس مسن پتن پر سرفراز خان اپنی غزل پال، جواں سال اور اندر چال ٹولی کو لے کر جہاں کنارے بھر پور مخمور قسم کا موج میلہ کرتے تھے، گانے والیاں ساتھ ہوا کرتی تھیں، روح انگور اور سادی کے لال گلال اور ہرے بھرے جام چڑھائے جاتے تھے۔۔۔۔۔“ (۱۱۶)

اس طرح پروفیسر تقی الدین انجم اپنے انٹرویو میں کہتے ہیں کہ ”۱۹۵۱ء کا واقعہ ہے ایک مرتبہ مجید امجد کی شعری صاحب کے ہاں دعوت تھی اس میں میں، محمد حسین صاحب، چوہدری مراد علی مرحوم اور محمد بخش مرحوم شامل تھے۔ رات کے کھانے میں شغل عے نوشی میں لگے رہے ذہن پر شدید اثر ہوا، ہنسنے لگے۔۔۔۔۔ محمد بخش نے کندھوں پر ڈالا اور اپنے گھر لے گیا۔۔۔۔۔ ایسی صورت حال دو دفعہ پیش آئی۔ دوسری مرتبہ گرمیوں کا موسم تھا۔ شعری صاحب کی بیٹھک کے باہر کرسیوں پر بیٹھے تھے۔ مجید امجد کے ذہن پر خاص اثر تھا۔ انھوں نے یہاں کے بہت بڑے مقتدر آدمی کا نام لے کر کہا ”وہ کیا ہے میں اسے اپنی پٹم کے برابر بھی نہیں سمجھتا“ اس رات میرے گھر قیام کیا اور میں رات بھر ان کے قریب کرسی ڈالے بیٹھا رہا۔ دو بجے کے قریب حواس درست ہوئے۔ چار بجے بس میں سوار کروادیا۔ اس پر انتہائی شرمندہ تھے اور کہا ”آئندہ میں اس سے بالکل تائب ہو جاؤں گا۔ شاید ۱۹۵۴ء یا اس کے بعد شراب ترک

کردی، آخری عمر میں نماز کی پابندی کرنے لگے۔“ (۱۱۷)
 اسی حوالے سے مجید امجد کے ایک اور قریبی دوست تخت سنگھ کا مکتوب بھی قابل ذکر ہے
 جس میں اسی انداز کی محفلوں کا تذکرہ کیا گیا ہے:

”۔۔۔۔۔ اگر اب تک ہماری دوستی صرف غائبانہ تعارف تک ہی محدود رہتی تو
 اور بات تھی لیکن ہم کئی کئی دنوں تک ایک ساتھ رہے، کئی کئی دنوں تک غرق مئے
 ناب رہے، گھنٹوں اور پہروں تک ایک ساتھ کاوش شعر گفتی میں مصروف
 رہے۔۔۔۔۔ آپ کتنی بار میرے پاس گاؤں میں آئے، کتنی بار ہم گوجرہ میں
 ملے، کبھی آپ کے یہاں، کبھی کسی طوائف کے گھر، کبھی کسی مغنیہ کے مکان پر،
 کتنی بار ہم لائل پور میں خاص کر منظور احمد منظور کے ہاں ایک دوسرے سے
 ملے۔۔۔۔۔“ (۱۱۸)

یہ اور اس انداز کے دوسرے واقعات بشری اوصاف اور کمزوریوں کے حامل زندہ اور
 جیتے جاگتے جذبات کے حامل انسان کو سامنے لاتے ہیں۔ یہ واقعات انھیں آج کے بے چلک
 مذہبی شخص سے بھی ممتاز کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ مذہب ان کی شخصیت، وسیع مطالعہ اور
 گہرے مشاہدے کے سبب ایک بھرپور تخلیقی تجربہ بن گیا ہے، جس کے آئینے میں وہ فرد، سماج،
 رویوں اور کائنات کو دیکھتے اور سمجھتے ہیں۔ مذہب کے بارے میں وہ نہایت وسیع النظری کے حامل
 انسان تھے۔ وہ تمام مذاہب کے احترام کو دراصل احترام آدمیت کے ذیل میں تصور کرتے تھے اور
 وسیع الشربہ کے قائل تھے۔ اس رویے کے تناظر میں انھیں اعتدال پسند شخص کہا جائے تو غلط نہ
 ہوگا۔ مجید امجد کے ذاتی ملازم علی محمد سے لئے گئے انٹرویو کے بارے میں نسیم اختر گل لکھتی ہیں کہ ”مجید
 امجد شروع شروع میں نماز اور تلاوت کلام پاک کی باقاعدگی سے پابندی کرتے رہے۔ آخری ایام
 میں وہ نماز جمعہ باقاعدگی سے پڑھتے تھے۔ خدا کے بارے میں ان کا تصور کسی کمر قسم کے عالم دین کا
 تصور نہ تھا بلکہ جدید علوم سے دلچسپی رکھنے والے ایک ایسے انسان کا تصور تھا جس کا ذہنی افق کافی وسیع
 ہو، وہ خدا کی ہستی پر پوری طرح یقین رکھتے تھے۔“ (۱۱۹) عمر کے آخری حصے میں وہ ساہیوال کی ایک
 مسجد کے خطیب مولوی احمد یار کی علیست، خطابت اور شخصیت سے خاصے متاثر رہے تھے۔ (۱۲۰)
 مجید امجد کا یہی مذہبی رویہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی تخلیقی شخصیت کا نہ صرف حصہ بنتا

ہے بلکہ ایک گہری صوفیانہ واردات کی شکل بھی اختیار کر لیتا ہے۔ ان کے دور آخر (۱۹۶۸ء) سے وفات تک) کا کلام اس حوالے سے نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ اس دور کی نظموں میں ظاہری سطح پر بہت سے متنوع موضوعات ملتے ہیں مگر زیریں سطح پر تصوف کے مسائل کو بڑی باریکیوں کے ساتھ زیر بحث لایا گیا ہے۔ آخری دور کی نظموں کو اگر ایک بڑی تخلیقی جست قرار دیا جائے تو غلط نہیں ہوگا کیونکہ ان نظموں میں اشیا، معروض اور ٹھوس حقیقت، سایوں اور پرتھالیوں کی شکل اختیار کر جاتی ہیں۔ تحلیل کا یہ عمل ایک گہری تخلیقی واردات کی طرف اشارہ کرتا ہے اور فنی اعتبار سے تہہ در تہہ استعاراتی فضا سے، پڑھنے والے کو آشنا بھی کرتا ہے۔ ان نظموں میں سوز اور گداز کی وہی لے ہے جو ہمارے بیشتر صوفیا کے یہاں ہجر و فراق کے ضمن میں نظر آتی ہے۔ ان کے کلام کے اوّل تا آخر سرسری مطالعہ سے ایک اور بات بھی سامنے آئے گی کہ وہ عظیم مذہبی ہستیوں خصوصاً اہل بیت سے بہت محبت اور عقیدت رکھتے تھے۔ اس کے علاوہ ان کے زیر مطالعہ جو رسائل اور کتب رہی ہیں ان میں ایک معقول تعداد تصوف اور مذہب کے موضوعات پر تھی۔ مجید امجد کی کلیات (مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا) کے عہد دار مطالعہ سے مجید امجد کے مذہبی میلانات کا واضح سراغ لگایا جاسکتا ہے مثلاً اس حوالے سے جو نظمیں بہت اہم ہیں ان میں ”محبوب خدا سے“ (ص: ۴۹)، ”حسین“ (ص: ۱۳۵)، ”نعتیہ مثنوی“ (ص: ۱۳۹)، ”جبر و اختیار“ (ص: ۱۹۲)، ”دوام“ (ص: ۳۶۶)، ”مرے خدام مرے دل“ (ص: ۴۱۰)، ”حضرت زینب“ (ص: ۴۴۷)، ”گہرے بھیدوں والے“ (ص: ۵۰۰)، ”یہ دو پیسے“ (ص: ۵۱۵)، ”ورنہ تیرا وجود“ (ص: ۵۱۸)، ”سب کو برابر کا حصہ“ (ص: ۵۳۷)، ”دنوں کے اس آشوب“ (ص: ۵۴۸)، ”تو تو سب کچھ“ (ص: ۶۵۸)، ”غزل“ (ص: ۷۱۶) وغیرہ اہمیت کی حامل ہیں۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ مجید امجد نثرے ہوئے مذہبی شعور کے حامل شاعر تھے اور ایسے شعرا کی تعداد نہ ہونے کے برابر ہے جہاں ان کا محض ایک ذاتی تجربہ اپنی فلسفیانہ موشگافیوں میں ایک صوفیانہ واردات کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

مجید امجد بعض ایسے اوصاف کے بھی مالک تھے جو نہ صرف ان کی ظاہری بلکہ تخلیقی شخصیت اور رویوں کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں، ان میں ایک وصف عجز و انکسار کا بھی تھا۔ وہ فخر و تکبر اور نمود و نمائش کو ناپسند کرتے تھے۔ دوستوں کی محفل، روزمرہ کے معمولات، لوگوں سے تعلقات، دفتری امور غرض زندگی کے ہر رنگ میں ان کا یہ وصف نمایاں رہا۔ وہ گفتگو دھیمے اور

محتاج انداز میں کرتے تھے تاکہ کوئی ایسی بات نہ ہو جس سے دوسروں کو تکلیف پہنچے۔ نوآموز شعرا اور ادبا کی حوصلہ افزائی کرتے اور ان کے کلام کی اصلاح بھی کرتے تھے، اصلاح سخن کا یہ سلسلہ تا عمر جاری رہا۔ ساہیوال سے باہر مقیم دوست انہیں اپنی تخلیقات بہ غرض اصلاح بھجواتے رہتے تھے (۱۲۱)۔ انہیں اپنی شاعرانہ عظمت کا بھی احساس تھا، ان کی تخلیقات اپنے دور کے ہر بڑے ادبی جریدے میں سرفہرست شعرا میں شامل ہوتیں مگر اس کے باوجود وہ کبھی اس کا انہار نہ کرتے تھے۔ انکسار کا یہ جوہر ان کا شعری تجربہ بنتا ہے، ان کا عمیق مشاہدہ بہت سی غیر اہم اشیا اور کرداروں کو اپنے غیر معمولی شعری تجربے میں ڈھال کر آفاقی قدر بنا دیتا ہے۔ کنواں، پنواڑی، گلی کا چراغ، طلوع فرض، گداگر، بھکارن، جلوس جہاں اور اس انداز کی بہت سی نظمیں اور ان کے کردار اسی رویے کو پیش کرتے ہیں۔ ان کا ایک شخصی رویہ شرمیلے پن کا بھی تھا، کلام سنانے کی فرمائش پر وہ اکثر خاموش رہتے اور اصرار کرنے پر ایک دو نظمیں سنا دیا کرتے تھے۔ مشاعروں میں بھی شعر پڑھتے وقت وہ گھبرائے رہتے، ان کے ہاتھ میں پکڑا ہوا کاغذ کانپ رہا ہوتا تھا (۱۲۲)۔ شلاط کے ہمراہ بھی وہ کویٹہ تک گئے مگر اپنے شرمیلے پن کے سبب اسے چوڑیوں کا تحفہ پیش نہ کر سکے (۱۲۳)۔ ایک اور شخصی خوبی مہمان نوازی بھی تھی، دوستوں اور احباب کی آؤ بھگت کرتے، اگرچہ انھوں نے سگریٹ پینا چھوڑ دیئے تھے مگر دوستوں کے لئے مختلف برانڈ کے سگریٹ گھر میں رکھتے تھے، اور دوستوں کی خاطر داری کرتے تھے (۱۲۴)۔ یہ سبھی رویے کسی نہ کسی طرح ان کی انسان دوستی کو ظاہر کرتے ہیں۔ وہ انسانیت کے حوالے سے ”عمل خیر کے تسلسل“ پر یقین رکھتے تھے یہ وصف ان کی شخصیت اور فن میں نظر آتا ہے۔ انسانی رویے، قد ریں، روایات اور ان کا احترام کرنا وہ درس انسانیت سمجھتے تھے۔ یہی وہ صفات تھیں جن کے سبب وہ ایک حلیم اور نرم خوان انسان کے طور پر جانے جاتے تھے اور دیکھا جائے تو یہ رویہ ان کی شاعری میں بھی غالب مزاج کے طور پر سامنے آتا ہے۔ بلاشبہ وہ کم آمیز تھے، ان کے اندر عدم تحفظ کا احساس بھی شدید تھا، وہ بہت کم گوبھی تھے مگر اس کے باوجود دوست داری، ہمدردی اور اعلیٰ انسانی قدروں کے حوالے سے وہ نہایت عمدہ صفات کے حامل تھے۔ اپنے دوست صابر کنجاہی کی ملازمت سے برطرفی کے بعد وہ انھیں بحال کرانے کے لیے کوشش کرتے رہے بعد ازاں صابر کنجاہی کے قتل ہونے پر انھوں نے ”سفیر درد“ کے عنوان سے ایک پُر درد نوحہ بھی لکھا (۱۲۵) اسی طرح اور بہت

سے قریبی دوست اور تعلق دار ایسے تھے جن کے لیے مجید امجد نہ صرف پریشان رہتے بلکہ ان کی کسی نہ کسی طرح مدد کرنے کی بھی بھرپور کوشش کرتے تھے۔ یہ ان کی شخصیت کا ایک روشن پہلو تھا اور شاید یہ ”عمل خیر کے تسلسل“ ہی کا ایک باب تھا۔ اسرار زیدی لکھتے ہیں کہ

”مجید امجد کو انسانیت سے عشق اور انسانوں سے پیار تھا۔ منافقت اور منافقانہ

رویوں سے انھیں شدید نفرت تھی۔ تاہم اپنے ذاتی تجربوں اور مشاہدوں کی بنا

پر وہ ان لوگوں سے کٹ جاتے تھے جو اپنے ذاتی مفاد کے لیے ان سے دوستی

اور محبت کا دم بھرتے تھے۔“ (۱۲۶)

مختصر یہ کہ یہ وہ تمام فحوص اوصاف ہیں جو مجید امجد کے شعری رویوں اور تخلیقی تجربے کو سمجھنے میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ بلاشبہ شخصیت کو پوری طرح کھوجنے کا دعویٰ نہیں کیا جاسکتا نہ ہی شاعر کی تخلیقی فعالیت اور اس کے خدو خال کو متعین کیا جاسکتا ہے مگر اتنا ضرور ہے کہ اس انداز کے واقعات اور رویے شاعر کی تخلیقی اہم تک رسائی میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔ مجید امجد کی سوانح اور شخصیت کا یہ خاکہ محض زندگی کے معمولات کا تاریخ وار جائزہ نہیں بلکہ یہ واقعات شخصی تناظر میں شعری تجربوں کو سمجھنے کی ایک کڑی ضرورت ہیں۔ جدید تنقیدی اور لسانی نظریات تو تخلیق کار کی موت کا اعلان یہ کہہ کر کر دیتے ہیں کہ ”لکھت خود لکھتی ہے نہ کہ لکھاری لکھتا ہے“ مگر اس کے باوجود یہ بات معنی خیز ہے کہ تخلیق کار کی زندگی کے روز و شب اس کے شعری منظر نامے کو بنانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں، اسی تناظر میں مجید امجد کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔

□ □ □

حوالہ جات و حواشی

- ۱۔ (i) مکتوب بنام حیات خان سیال مرقومہ ۲۷ ستمبر ۱۹۷۰ء، شمولہ ”گلاب کے پھول“ مرجعہ حیات خان سیال (لاہور، مکتبہ میری لائبریری، باراؤل ۱۹۷۸ء) ص ۱۴۔
- (ii) اسی خط کا عکس نسیم اختر گل نے اپنے غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ ایم اے (اردو) ”مجید امجد بحیثیت شاعر“، ۱۹۷۷ء، ملتان یونیورسٹی ملتان کے صفحہ نمبر ۵۱ پر دیا ہے۔ نیز بعد میں شائع ہونے والے مجید امجد کے انتخاب کلام اور رسائل میں اسے شامل کیا جاتا رہا ہے۔
- (iii) مجید امجد کے خط میں خود نوشت خاکہ مندرجہ ذیل تھا:

”تاریخ پیدائش ۲۹ جون ۱۹۱۴ء، ولادت جھنگ مکھیانہ

۱۹۳۰ء میں اسلامیہ ہائی سکول سے دسویں جماعت کا امتحان پاس کیا۔ ۱۹۳۲ء میں گورنمنٹ کالج جھنگ سے انٹرمیڈیٹ کا امتحان اور ۱۹۳۴ء میں اسلامیہ کالج لاہور سے بی۔ اے کا امتحان پاس کیا۔ چند دن ایک قانون گو صاحب کے ماتحت ۱۹۳۵ء کے آئین کے تحت وٹروں کی لٹیں بنانے کا کام کیا۔ کچھ دن ایمپائر آف انڈیا انشورنس کمپنی کا ایجنٹ رہا۔ اس کے بعد ۱۹۳۰ء تک اخبار ’عروج‘ جھنگ کی ادارت کے فرائض سرانجام دیئے۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران اخبار ’عروج‘ چھوڑنا پڑا اور دفتر ڈسٹرکٹ بورڈ کے ایک شعبہ میں تین چار سال کام کیا۔ ۱۹۳۴ء میں سرکاری ملازمت اختیار کی اور لائل پور، گوجرہ، سندری، تاندلیاں والا، جڑانوالہ، چیچہ وطنی، مظفر گڑھ، لیہ، منٹگمری، پاک پتن، اوکاڑہ، عارف والا، راولپنڈی، لاہور، شاہدرہ تعینات رہا۔ آج کل ساہیوال میں ہوں۔ اس عرصے میں شعر کے لیے کس وقت خامہ فرسائی کی ہے، یاد نہیں پڑتا، جہاں بھی رہا ہوں، دیار جھنگ کی عطا کی ہوئی وارثی میرے ساتھ رہی ہے۔“

- ۲۔ (i) سماں عبدالکریم بھٹی (مجید امجد کے سوتیلے بھائی) سے انٹرویو از راقم بمقام رہائش گاہ عبدالکریم بھٹی (جھنگ) بتاريخ ۱۵ اگست ۲۰۰۰ء۔
- (ii) سروس بک (مجید امجد) محکمہ فوڈ، منٹگمری (ساہیوال)
- ۳۔ سماں عبدالکریم بھٹی سے انٹرویو از راقم۔

۴۔ سید کمال حاج اور دیگر، ”میراث جادواں“ جلد اول، (اسلام آباد، ثقافتی کونسل خانہ، ۱۳۷۰ھ)، ص ۲۸۳۔

۵۔ ڈاکٹر محمد امجد ثاقب۔ ”شجر لب دریا“ (لاہور، ایکی پبلشرز، ۱۹۹۳ء)، ص ۱۲۲۔

۶۔ بلال زبیری۔ ”شہد تنہائی“ (مضمون) مشمولہ ”گلاب کے پھول“ مرتبہ حیات خان سیال، ص ۵۳-۵۴۔

(مگر اسی حوالے سے بلال زبیری کے بیان میں ایک تضاد بھی پایا جاتا ہے۔ وہ اپنی دوسری کتاب ”اولیائے جھنگ“ (جھنگ ادبی اکیڈمی، جھنگ۔ بار چہارم ۲۰۰۰ء) کے صفحہ ۳۳۰ تا ۳۳۶ پر نور احمد نقشبندی کا تفصیلی حال بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”آپ (نور احمد) کی اولادِ زیرینہ نہیں تھی۔ دو صاحبزادیوں سے نسل چلی، باقی دو صاحبزادیوں سے کوئی اولاد نہ ہوئی“ (ص ۳۳۶) اسی ضمن میں لکھتے ہیں کہ ”شعبان المعظم کی پندرہویں کو ہجری ۱۲۹۹ عین جمعہ کے وقت اس دنیا سے رخصت ہوئے۔“

یہ دونوں بیانات مجید امجد کے حوالے سے دی گئی رائے کی نفی کرتے ہیں کیونکہ مجید امجد کے اجداد کے بارے میں لکھتے ہوئے انھوں نے غلام قاسم بھی کو نور احمد کا بیٹا قرار دیا اور لکھا کہ ۱۸۱۰ء میں روسائے جھنگ نے انھیں (نور احمد کو) چنیوٹ سے جھنگ آنے پر آمادہ کیا جبکہ کتاب ”اولیائے جھنگ“ میں ان کی وفات شعبان ۱۲۹۹ھ بمطابق جون ۱۸۸۳ء بنتی ہے۔ یوں ۱۸۱۰ء والا بیان مشکوک ہو جاتا ہے۔

یہ تضاد اپنی جگہ مگر مجید امجد کے نانا نور محمد اور ان کے والد غلام قاسم بھی کی حد تک بلال زبیری کی معلومات درست ہیں مگر مولوی نور احمد نقشبندی کے حوالے سے بات ابھی تاحقہ تحقیق ہے۔

۷۔ ارشاد بیگم (خالہ زاد بہن) سے انٹرویو از راقم بمقام رہائش گاہ جھنگ بتاریخ ۳ مارچ ۲۰۰۲ء۔

۸۔ (i) سروں بک (مجید امجد) محکمہ فوڈ، منٹگمری، صفحہ اول۔

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ سوانحی خاکہ“ مشمولہ ”کلیات مجید امجد“ (لاہور، ماہر اپیلی

کیشنز، اول جنوری ۱۹۸۹ء)، ص ۳۷۔

۹۔ (i) سروں بک (مجید امجد) صفحہ اول۔

(ii) مکتوب بنام حیات خان سیال مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۱۳۔

۱۰۔ مہاں عبدالکریم بھٹی (سوتیلے بھائی) سے انٹرویو از راقم۔

۱۱۔ (i) سر دس بک (مجید امجد)

(ii) مجید امجد کے والد محترم کے حوالے سے بعض محققین غلط فہمی کا شکار رہے ہیں۔ بال زبیری اپنے مضمون ”عہد تنہائی“ (مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۵۴) میں لکھتے ہیں کہ ”ان کے والد کا نام علی محمد تھا جو محکمہ تعلیم میں ملازم تھے“ بال زبیری کی اس رائے کو ڈاکٹر شاہین مفتی نے اپنی کتاب ”جدید اردو نظم میں وجودیت“ (سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۱ء) کے صفحہ ۲۴۲ پر بطور حوالہ درج کیا ہے مگر یہ رائے مبنی بر حقائق نہیں ہے۔ اسی طرح نسیم اختر مکمل نے اپنے غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم۔ اے اردو سال ۱۹۷۷ء ملتان یونیورسٹی ملتان (”مجید امجد: بحیثیت شاعر“) کے صفحہ ۵۱ پر لکھا ہے کہ ”والد کا نام علی محمد تھا جو دین کا درس دیتے تھے۔“ یہ رائے بھی درست نہیں۔ راقم نے ان کے بھائی سے اس سلسلے میں واضح جواب طلب کیا تھا۔

(iii) پروفیسر نوید اختر (عبدالکریم بھٹی کی دختر اور مجید امجد کی بھتیجی) سے انٹرویو از راقم بمقام رہائش گاہ جھنگ بتاریخ ۲ مارچ ۲۰۰۲ء۔

۱۲۔ عامر سہیل۔ ”مجید امجد۔ بیاض آرزو بکف“ (ملتان، بیکن بکس، جنوری ۱۹۹۵ء)، ص ۱۶۔

۱۳۔ محترمہ بیگم شعری سے انٹرویو از حکمت ادیب مشمولہ ”سہ ماہی“ ”القلم“ مجید امجد ایک مطالعہ (جھنگ، جھنگ ادبی اکیڈمی، اول ۱۹۹۳ء)، ص ۷۱۔

۱۴۔ (i) محمد عارف کلیم۔ ”مجید امجد کا کلام فکری و فنی جائزہ“ غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی اور پینٹل کالج لاہور، ص ۷۔

(ii) امتیاز حسین۔ ”مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ“ غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۲۔

۱۵۔ (i) عبدالکریم بھٹی (سوتیلے بھائی) سے انٹرویو از راقم۔

(ii) ارشاد بیگم (خالہ زاد بہن) سے انٹرویو از راقم۔

۱۶۔ ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا۔ ”مجید امجد، سوانحی خاکہ“، مشمولہ ”کلیات مجید امجد“، ص ۳۷۔

۱۷۔ عبدالکریم بھٹی (سوتیلے بھائی) سے انٹرویو از راقم۔

۱۸۔ (i) عبدالکریم بھٹی (سوتیلے بھائی) سے انٹرویو از راقم۔

(ii) نسیم اختر گل۔ ”مجید امجد بحیثیت شاعر“، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ اے (اُردو) ص ۵۳۔

۱۹۔ عبدالکریم بھٹی (سوتیلے بھائی) سے انٹرویو از راقم۔

۲۰۔ نسیم اختر گل۔ ”مجید امجد بحیثیت شاعر“، غیر مطبوعہ مقالہ، ص ۵۳۔

۲۱۔ بلال زبیری۔ ”شہدِ تنہائی“ (مضمون) مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۵۴۔

۲۲۔ اختر عباس۔ ”مجید امجد کا شعری اسلوب“، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم۔ اے (اُردو) پنجاب

یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۶۷، ۶۸۔

۲۳۔ خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ سوانحی خاکہ“، مشمولہ ”کلیاتِ مجید امجد“، ص ۳۷۔

۲۴۔ بلال زبیری۔ ”شہدِ تنہائی“ (مضمون) مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۵۴۔

۲۵۔ مکتوب بنام حیات خان سال مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۱۴۔

۲۶۔ خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ سوانحی خاکہ“، مشمولہ ”کلیاتِ مجید امجد“، ص ۳۷۔

۲۷۔ مکتوب بنام حیات خان سال مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۱۴۔

۲۸۔ بلال زبیری۔ ”شہدِ تنہائی“ (مضمون) مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۵۵۔

۲۹۔ (i) مکتوب بنام حیات خان سال، مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۱۴۔

(ii) مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۲۳۔

(اس انٹرویو میں مجید امجد نے ”عروج“ کی ادارت کا دور ۱۹۴۳ء تک بتایا ہے جبکہ خود نوشت خاکہ

میں ۱۹۴۰ء آیا ہے۔ سنین کے اس تضاد کو ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے دور کیا ہے جسے فوزیہ اشرف نے

اپنے تحقیقی مقالہ برائے ایم۔ اے (اُردو) بعنوان ”مجید امجد کی شاعری میں ہیئت کے

تجربے“ (اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۸۷ء) میں تفصیل سے درج کیا ہے۔ لکھتی ہیں:

”اس تضاد کو حل کرنے کے لئے خواجہ محمد زکریا نے تحقیق کی جس سے واضح ہوا کہ مجید امجد نے

’عروج‘ میں ۸ اگست ۱۹۳۳ء سے کام کرنا شروع کر دیا لیکن بوجہ ان کا نام شائع نہیں کیا جاتا تھا

لیکن یکم جولائی ۱۹۳۵ء سے لے کر یکم جنوری ۱۹۴۰ء تک رسالے میں مجید امجد کا نام چھپتا رہا (اور

اسی عرصہ میں مجید امجد کی تقریباً دو سو نظمیں اور اس سے آدھے نثری مضامین اس میں شائع

ہوئے)..... ۱۶ جنوری ۱۹۴۰ء کے پرچے سے مجید امجد کا نام بغیر کسی اعلان کے اچانک

غائب ہو گیا۔“ (ص ۳)

۳۰۔ ڈاکٹر محمد امجد ثاقب۔ ”شہرب دریا“، ص ۲۰۱، ۲۰۰ اور ۲۸۸۔

(”جھنگ سے نکلنے والے پرندوں میں ”جھنگ سیال“ سب سے پرانا پرچہ تھا۔ یہ ۱۹۰۳ء میں جاری ہوا۔ یہ رسالہ چونکہ ہندوؤں کے مفادات کا تحفظ کرتا تھا اس لیے مسلمانوں کی اس پرچے سے ٹھنی رہتی تھی۔ اس کے جواب کے لیے حافظ خدا بخش نے ۱۹۰۵ء میں ”السمیر“ کے نام سے مسلمانوں کا نمائندہ پرچہ جھنگ سے جاری کیا جو ”جھنگ سیال“ میں ہندوؤں کی جھگ نظری کا منہ توڑ جواب تھا اور پھر بعد میں ستمبر ۱۹۳۵ء میں ڈاکٹر عزیز علی نے چنیوٹ سے ”یاد خدا“ جاری کیا جو ستمبر ۱۹۳۸ء میں ہفت روزہ ہو گیا۔ اس پرچے میں مجید امجد کی تخلیقات شائع ہوتی تھیں۔“)

۳۱۔ (i) بلال زبیری۔ ”مہینہ تنہائی“ (مضمون) مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۵۷، ۵۶۔

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ سوانحی خاکہ“، مشمولہ ”کلیات مجید امجد“، ص ۳۷۔

۳۲۔ محمد عارف کلیم۔ ”مجید امجد، دور آخر کا کلام۔ فکری و فنی جائزہ“، غیر مطبوعہ مقالہ، ص ۱۱۔

۳۳۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد، سوانحی خاکہ“، مشمولہ ”کلیات مجید امجد“، ص ۳۷۔

۳۴۔ سروس بک مجید امجد۔

۳۵۔ (i) ایضاً

(ii) مکتوب بنام حیات خان سیال، مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۱۴۔

(iii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ سوانحی خاکہ“، مشمولہ ”کلیات مجید امجد“، ص ۳۸۔

۳۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ سوانحی خاکہ“، مشمولہ ”کلیات مجید امجد“، ص ۳۸۔

۳۷۔ نسیم اختر گل۔ ”مجید امجد۔ بحیثیت شاعر“، غیر مطبوعہ مقالہ، ص ۵۲۔

۳۸۔ بیگم شرم محمد شعری سے انٹرویو از حکمت ادیب والیاس شیروانی مشمولہ ”سہ ماہی“، ص ۷۱۰۔

۳۹۔ (i) صفدر سلیم سیال۔ ”قدح قدح تیری یادیں“ (مضمون) مشمولہ ”سہ ماہی“، (جلد ۱۳)،

شمارہ ۲۰۰۱، ۵۳، ص ۲۸۲

(ii) صفدر سلیم سیال سے انٹرویو از راقم بمقام رہائش گاہ صفدر سلیم سیال جھنگ بتاریخ ۵ اگست

۲۰۰۰ء۔

۳۰۔ شرم محمد شعری سے انٹرویو مشمولہ ”سہ ماہی“، ص ۷۰۷۔

۳۱۔ بیگم مجید امجد کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ) مرقومہ یکم جولائی ۱۹۵۳ء۔

- ۳۲۔ بیگم مجید امجد کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ) مرقومہ تاریخ ندارد۔
- ۳۳۔ بیگم مجید امجد کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ) مرقومہ یکم اگست ۱۹۶۹ء۔
- ۳۴۔ اس حوالے سے تقریباً سبھی مضمون نگار متفق ہیں کہ امجد صاحب اپنی تنخواہ کا معقول حصہ اپنی بیگم کو بھیجتے رہے۔ اس کے علاوہ ان کی بیگم کی ریٹائرمنٹ اور پنشن کے سلسلے میں انھوں نے بہت زیادہ تنگ و دو کی۔ مجید امجد کی خالہ زاد بہن اقبال بیگم کے ۱۲/۱۲ اپریل ۱۹۶۹ء کے تحریر کردہ خط میں مجید امجد کی بیگم کے ریٹائرمنٹ اور پنشن کیس کی تفصیل مل جاتی ہے۔ یہ خط راقم کے پاس محفوظ ہے۔ اس سے پہلے مجید امجد نے خاصی تنگ و دو کر کے اپنی بیگم کے لیے سیکریٹری ایجوکیشن سے دو سال کی Extension منظور کروائی تھی۔

(جعفر شیرازی سے انٹرویو از راقم)

- ۳۵۔ نسیم اختر گل۔ ”مجید امجد۔ بحیثیت شاعر“، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ، ص ۵۲۔
- ۳۶۔ بیگم شرم محمد شعری سے انٹرویو مشمولہ سہ ماہی ”القلم“، ص ۷۱۰۔
- ۳۷۔ مجید امجد اور پروفیسر تقی الدین انجم (ایک انٹرویو) از ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء بمقام جھنگ بتاریخ مئی ۱۹۸۲ء نظر ثانی اپریل ۲۰۰۰ء مشمولہ سہ ماہی ”صحیفہ“ شمارہ ۱۶۳ (لاہور، مجلس ترقی ادب، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۰ء)، ص ۶۷۔
- ۳۸۔ شیر افضل جعفری۔ ”مجید امجد۔ کوی سدھارتھ“ (مضمون) مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۳۸۔
- ۳۹۔ ایضاً ص ۴۰۔
- ۵۰۔ (i) بحوالہ عامر سہیل، ”مجید امجد بیاض آرزو و بکف“، ص ۲۱۔
- (ii) خورشید بیگم کا حوالہ پروفیسر تقی الدین انجم نے بھی اپنے انٹرویو میں دیا ہے۔ (صحیفہ، جولائی۔ ستمبر ۲۰۰۰ء)، ص ۶۶۔
- (iii) مجید امجد کے گانا سننے اور دیا رحسن جانے کے حوالے سے بعض اور اشارے بھی مل جاتے ہیں۔ شرم محمد شعری نے اپنے انٹرویو (مشمولہ ”القلم“، ص ۷۰۸) میں اس طرف واضح اشارہ کیا ہے۔ اس حوالے سے بہت سے شواہد مل جاتے ہیں۔
- (iv) شیر افضل جعفری کے مضمون میں مجید امجد اور خورشید بیگم کے تعلق کے بارے میں جو واقعہ درج کیا گیا ہے اس کی تصدیق یا تائید کسی دوسرے مضمون یا تحریر میں نظر نہیں آتی البتہ خواجہ محمد زکریا

کے ایک مضمون بعنوان ”مجید امجد۔ ایک مطالعہ“ مشمولہ مجلہ راوی (گورنمنٹ کالج لاہور، جلد ۸۲، شمارہ واحد، اگست ۱۹۹۵ء) ص ۲۷ پر اس واقعہ کی تصدیق ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے مجید امجد کے قریبی دوست شیر محمد شعری کے حوالے سے کی ہے اور اس واقعہ کو درست قرار دیا ہے۔

۵۱۔ (i) عامر سہیل۔ ”مجید امجد۔ بیاض آرزو و بکف“، ص ۲۱۔

(ii) خورشید بیگم سے شادی کے متعلق ٹھوس شواہد موجود نہیں ہیں۔ جھنگ میں بیدل پانی پتی (شاعر) نے اپنے بزرگوں کے حوالے سے یہ بات کہی تھی مگر اس کی صداقت بہت حد تک مشکوک ہے۔ خورشید بیگم سے شادی والے واقعہ کا علم مجید امجد کے ماموں زاد ماسٹر غالب علی کو بھی تھا مگر انھوں نے بتانے سے گریز کیا۔ راقم نے ۱۹۹۴ء میں ماسٹر غالب علی سے ملاقات کی تھی۔ اب ان کا انتقال ہو چکا ہے۔

(iii) راقم کے پاس مجید امجد کے جو کاغذات اور بکھرے ہوئے قلمی مسودات ہیں ان میں ایک ورق ایسا بھی ہے جو مجید امجد کے ابتدائی کلام پر مشتمل ہے۔ اس ورق سے پہلے اور بعد کے اوراق کا کچھ علم نہیں تاہم مذکورہ ورق کے دونوں اطراف مجید امجد کی تین نظمیں بعنوان ”منو“، ”رخصت“ اور ”قرب“ درج ہیں، جن پر بالترتیب ۴۴، ۴۵، اور ۴۶ کے نمبر شمار بھی لکھے ہوئے ہیں۔ ان میں ایک نظم ”رخصت“ مجید امجد کی کتاب ”شبِ رفتہ“ (۱۹۵۸ء) کے صفحہ نمبر ۳۱ اور کلیاتِ مجید امجد مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (۱۹۸۹ء) کے صفحہ نمبر ۱۰ پر درج ہے۔ دونوں کتب میں چھ اشعار ہیں جب کہ قلمی نظم سات اشعار پر مشتمل ہے۔ مندرجہ ذیل شعر کہیں درج نہیں:

دیکھ اے دردِ محبت اب ترے بیمار کو زہر کا اک گھونٹ ہے یہ زیست کا رنگیں سبو
ان میں ”منو“ کے عنوان کی نظم ایسی ہے جس میں واضح طور پر کسی طوائف سے محبت کا حوالہ ہے۔
اس طوائف کا نام ”منو“ ہے جو غالباً کسی نام کی عرفیت ہے (ممکن ہے خورشید بیگم کی ہو) اس نظم میں اس طوائف سے محبت بھی ہے اور گلہ بھی۔ نظم بارہ اشعار پر مبنی ہے۔ چند شعر دیکھیں:

نہیں نہیں کہ مجھے تجھ سے پیار ہے منو غلط کہ تجھ پر مرا دل غار ہے منو
گماں نہ کر کہ ترے چمپی لیوں کی مٹھاس بنا چکی ہے مرے دل کو جنت احساس
گماں نہ کر کہ ترے گیسوؤں کی خوشبو میں تری بہکتی ہوئی آنکھریوں کے جادو میں
ہے وہ کشش کہ میں سرشار بے خودی ہو کر کھنچا کھنچا چلا آتا ہوں تری چوکھٹ پر

تو مرے سوز دروں کا گداز کیا جانے مری گناہ کی رفعت کے راز کیا جانے
 جگر کو ذستی ہے جب یہ ادا زمانے کی میں راہ لیتا ہوں تیرے گناہ خانے کی
 یہ تیری بستی بھی منو عجیب بستی ہے جو بد نصیبوں کی اک خوش نصیب بستی ہے
 خدا کی ساری خدائی میں اک یہی ہے مقام جہاں "ہوں" کے لبوں پر نہیں "وفا" کا نام
 ۵۲۔ حسن رضا گردیزی سے مکالمہ از نظر معین بلے، مشمولہ ہفت روزہ "آواز جرس" لاہور (۱۵۳۹ء)
 ۱۹۹۱ء، ص ۷۔

- ۵۳۔ شیر محمد شعری سے انٹرویو، مشمولہ سہ ماہی "اقلیم" ص ۷۰۶۔
- ۵۴۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ "مجید امجد کی داستان محبت" (لاہور، معین اکادمی، اوّل نومبر ۱۹۹۱ء)، ص ۹۴۔
- ۵۵۔ ایضاً ص ۹۵۔
- ۵۶۔ پروفیسر قیوم صبا۔ "آئینوں کا سمندر" (مضمون) مشمولہ ادبی مجلہ ساہیوال (گورنمنٹ کالج ساہیوال، ۱۹۷۵ء) خصوصی اشاعت بیاد مجید امجد، ص ۱۹۲۔
- ۵۷۔ جعفر شر ازلی سے تحریری انٹرویو از راقم۔
- ۵۸۔ نظم "میونخ" مشمولہ "کلیات مجید امجد" مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (لاہور، مادر اہلی کیشنز، جنوری ۱۹۸۹ء)، ص ۳۱۸۔
- ۵۹۔ (i) ڈاکٹر محمد امین، "مجید امجد، چند شخصی باتیں" (مضمون) مشمولہ ادبی مجلہ "دلیل سحر" (گورنمنٹ کالج سول لائسنز ملتان، ۱۹۸۰-۱۹۹۷ء)، ص ۸۔
- (ii) حاجی بشیر احمد بشیر نے بھی راقم کو اپنے انٹرویو (بمقام رہائش گاہ حاجی بشیر، ساہیوال، بتاریخ ۷ جولائی ۲۰۰۰ء) میں مجید امجد کے کوئٹہ جانے کا حال بیان ہے نیز شالاط سے ان کے قلبی تعلق کا ذکر بھی کیا ہے۔

۶۰۔ شالاط کے خطوط اور تصاویر کے حوالے سے جاوید قریشی لکھتے ہیں کہ:

"آپ یقین کیجئے کہ شالاط کے خطوط اور تصویروں پر بنی لفاظ میں نے عبدالرشید صاحب کے حوالے ایک امانت سمجھ کر کیا تھا لیکن کافی عرصہ کے بعد مجھے یہ جان کر بے حد دکھ پہنچا کہ یہ لفاظ جب مختلف ہاتھوں سے ہوتا ہوا ڈاکٹر خواجہ زکریا کے پاس پہنچا تو خالی تھا۔"

(جاوید قریشی۔ پیش لفظ "مجید امجد کی داستان محبت" از ڈاکٹر وزیر آغا، ص: ۱۹، ۲۰)

ڈاکٹر خواجہ زکریا نے بھی ان خطوط اور تصاویر کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

”۔۔۔ عبدالرشید کی فراہم کردہ تفصیلات میں سے مندرجہ ذیل چیزیں مجھے نہیں ملیں (اور یہ اب تک ایک راز ہے کہ وہ کہاں گئیں؟ اس راز کو جناب جاوید قریشی ہی فاش کر سکتے ہیں کہ یہ مسودات میرے حوالے کیے جانے سے قبل کن کن حضرات کے پاس رہے)

الف: مجید امجد کے کوائف زندگی

ب: ان کے فوٹو اور محکمے کے گروپ فوٹو

ج: جرمن سیاح لڑکی شالاط کے خطوط اور تصویروں والا تھیلا

د: احباب کے بعض خطوط۔۔۔۔۔“

(ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ پیش لفظ، ”کلیات مجید امجد“، ص ۳۳)

اس حوالے سے راقم نے جناب عبدالرشید کا تفصیلی انٹرویو کیا تھا انھوں نے اس بارے میں کہا کہ:

”کتاب چھپنے کے بعد ساری کی ساری کتاب امجد اسلام امجد کے حوالے کر دی گئی اور جو خطوط تھے جن میں شالاط کے خطوط اور تصویریں، مجید امجد کے گروپ فوٹوز، بکھرے ہوئے کاغذ اور مسودات تھے نزاکت بھٹی (پی۔ آر۔ او، سید کارپوریشن) کے حوالے کر دیئے گئے۔۔۔ اب وہ مسودات وغیرہ کہاں ہیں اس بارے میں مجھے علم نہیں ہے۔“

(عبدالرشید سے انٹرویو از راقم، بمقام سرکاری رہائش عبدالرشید ملتان کینٹ، بتاریخ ۲۸ مارچ

(۲۰۰۱ء)

۶۱۔ اسرار زیدی نے اپنے مضمون ”مہرباں قربتیں، بے ریا ساعتیں“ مطبوعہ سہ ماہی

”دستاویز“ لاہور، مجید امجد نمبر، مرتبہ اشرف سلیم (جلد ۲، شمارہ ۵، اپریل۔ جون ۱۹۹۱ء) کے صفحہ

نمبر ۷۷ پر مجید امجد کے دیگر مسودات کے حوالے سے ڈاکٹر خواجہ زکریا کا واقعہ بیان کیا ہے جس کا

ذکر خود خواجہ صاحب نے اسرار زیدی سے کیا تھا۔ واقعہ کچھ یوں ہے: ”کچھ دنوں قبل جب

ڈاکٹر خواجہ زکریا کی ”کلیات مجید امجد“ زیر اشاعت تھی تو ایک شام وہ خاصی پریشانی کے عالم میں

پاک ٹی ہاؤس تشریف لائے۔ بیٹھتے ہی فرمانے لگے۔ زیدی صاحب دھوکہ ہو گیا۔ میرے

استفسار پر خواجہ صاحب نے بتایا کہ کم و بیش آٹھ دس روز قبل کاغذات کا ایک پلندہ میرے پاس یہ

کہہ کر بھیجا گیا کہ اس میں امجد صاحب کی باقی غیر مطبوعہ نظمیں اور دوسرے کاغذات ہیں۔ اپنی

مصروفیات کے باعث میں ان کاغذات کو نہ دیکھ سکا پھر چند روز قبل مجید امجد کے بارے میں ”جنگ فورم“ کی ایک خصوصی تقریب میں مجھے مدعو کیا گیا۔ یہاں جاوید قریشی بھی موجود تھے۔ گفتگو کے دوران مجھ سے یہ تسلیم کرایا گیا کہ مجید امجد کا غیر مطبوعہ کلام مجھ تک پہنچ گیا ہے۔ دوسرے روز اخبار میں پوری گفتگو، عینہ شائع ہو گئی لیکن آج جب میں نے متعلقہ پلندے کو کھول کر دیکھا تو اس میں کاغذات کی غیر متعلقہ کٹنگ کے سوا اور کچھ نہ تھا۔“

۶۲۔ ڈاکٹر، خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ ایک مطالعہ“ (مضمون) مشمولہ مجلہ راوی، (گورنمنٹ کالج

لاہور، جلد ۸۲، شمارہ واحد، اگست ۱۹۹۵ء)، ص ۲۹۔ اس مضمون میں درج واقعہ کچھ یوں ہے:

”اس سلسلے میں، میں قارئین کو یہ بھی بتادینا چاہتا ہوں کہ پچھلے دنوں افتخار جالب لاہور آئے تھے انھوں نے پہلے پاک ٹی ہاؤس میں اور اس کے بعد شیراز میں ظفر اقبال کی کتاب کی تقریب رونمائی کے دوران مجھے بتایا کہ اس جرمن لڑکی کے خطوط بنام مجید امجد میرے پاس موجود ہیں۔ خیال کیا جاتا ہے کہ یہ خط گم ہو چکے ہیں۔ افتخار جالب نے مجھے یہ بھی بتایا کہ وہ جلد ہی ان خطوط کو مرتب کر کے چھاپ رہے ہیں۔ جب یہ خطوط سامنے آئیں گے تو مجید امجد کی داستانِ محبت پر مزید روشنی ڈالیں گے۔“

۶۳۔ (i) شالاط کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ) مرقومہ ۲۷ دسمبر ۱۹۵۸ء مملوکہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا،

لاہور

(ii) راقم نے شالاط کے خط پر موجود پتہ پر ایک خط مورخہ ۴ جنوری ۲۰۰۱ء کو جرمنی روانہ کیا تھا مگر Retour ہو کر ۱۰ فروری ۲۰۰۱ء کو موصول ہوا۔ نیز راقم نے جرمنی میں دوستوں سے رابطہ کیا مگر کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔

۶۴۔ اشرف گوہر گوریہ کا خط بنام مجید امجد مرقومہ دسمبر ۱۹۵۸ء۔ خط کا متعلقہ اقتباس یہ ہے:

”آپ زاهدان نہ جائیے، شیراز نہ جائیے، بغداد، قاہرہ، ایتھنز اور آسٹریا کہیں نہ جائیے۔ خدا را کہیں نہ جائیے۔ کیا آپ پسند کریں گے کہ یہاں آپ کے لاکھوں عقیدت مند آپ کی زیارت کے لئے ترسا کریں؟ تڑپا کریں؟ آپ یقیناً ایسا نہیں کر سکتے۔ آپ بڑے مخلص اور مہربان ہیں۔ آپ اپنے عقیدت مندوں کو روتا چھوڑ، ایک اجنبی سرزمین پر نہیں بس سکتے کہ جہاں غیر ہی غیر ہوں، اجنبی ہی اجنبی، پرانے اور بیگانے۔“

۶۵۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ ”مجید امجد کی داستانِ محبت“، ص ۱۲۵۔

۶۶۔ راقم کے پاس مجید امجد کے نام ان کے رشتہ داروں اور دوستوں کے جو خطوط ہیں ان میں ایک خط سجاد احمد کا ہے جس میں انھوں نے شلاط کے نام پر استفسار کیا۔ خط کا اقتباس مندرجہ ذیل ہے:

”ایز و چچا کی لڑکی شلاط بیگم کا نام سب کے لئے حیرانی کا باعث بنا رہا ہے جس کو بھی یہ نام بتایا جاتا ہے وہ یہی کہتا ہے کہ یہ نام۔۔۔ مگر یہ کہتے ہوئے وہ فوراً اس خیال میں کھو جاتا ہے کہ شاید اس نام کے پیچھے کوئی بہت ہی پُر مغز معنی ہو۔ نام تو سب کو پسند آ گیا مگر اس کے معانی کوئی نہیں سمجھ سکا۔ اڈل تو یہ جرمن زبان کا لفظ ہے دوسرے آپ ہی اس کا مطلب واضح طور پر بتا سکتے ہیں۔ اگلے خط میں آپ کو ہی تکلیف کرنی پڑے گی۔“

۶۷۔ راقم کے پاس مجید امجد کے نام احباب کے خطوط میں سے وفاقی حکومت کی طرف سے جاری کردہ وہ خط بھی ملا ہے جس میں انھیں پانچ سو روپے وظیفہ دینے کی اطلاع دی گئی تھی۔ یہ خط وفاقی وزیر برائے اطلاعات و نشریات و اوقاف و حج جناب کوثر نیازی کے افسر تعلقات عامہ بشیر نسیم کی طرف سے ۵ مارچ ۱۹۷۴ء کو (خط نمبر PRO(M-۴۰۲/۷۴) جاری کیا گیا۔ خط کا اقتباس ملاحظہ ہو:

”آپ نے اپنے خط میں جن نیک جذبات کا اظہار کیا ہے، وزیر موصوف ان کے لیے آپ کے ممنون ہیں۔ آپ کے لیے جو وظیفہ منظور کیا گیا ہے اس کا اجرا اپریل ۱۹۷۴ء سے ہوگا، اطلاعاتاً تحریر ہے۔“

۶۸۔ (i) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ سوانحی خاکہ“، مشمولہ ”کلیاتِ مجید امجد“، ص ۳۸۔

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ چند یادیں، چند تاثرات“، مشمولہ ماہنامہ ”قند“ مردان (مجید امجد نمبر) مرتبہ تاج سعید، ص ۱۵۔

۶۹۔ (i) پروفیسر قیوم صبا۔ ”آئینوں کا سمندر“، مشمولہ ادبی مجلہ ”ساہیوال“، ص ۱۹۳۔

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ چند یادیں، چند تاثرات“، مشمولہ ”قند“، ص ۱۵۔

۷۰۔ مجید امجد اور پروفیسر تقی الدین انجم (ایک انٹرویو) از ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، مشمولہ سہ ماہی ”صحیفہ“،

لاہور، ص ۶۸۔

۷۱۔ (i) ڈاکٹر محمد امین۔ ”مجید امجد، چند شخصی باتیں“ (مضمون) مشمولہ مجلہ ”دلیلِ سحر“، ملتان، ص ۸۔

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد، سوانحی خاکہ“ (مضمون) مشمولہ کلیاتِ مجید امجد، ص ۳۸۔

(iii) جعفر شیرازی اپنے مضمون ”مجید امجد اور میں (داستان رفاقت)“ مطبوعہ ”القلم“، میں لکھتے ہیں کہ ”ہم یک جان دو قالب کی مثال ایک دوسرے کے اتنے قریب رہے..... انھی دنوں مجید امجد کی بصارت کثرت سگریٹ نوشی، بے نوشی متاثر ہوئی۔“ (ص ۴۰)

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے جعفر شیرازی کی اس رائے کی تردید اپنے مضمون ”مجید امجد۔ ایک مطالعہ“ مطبوعہ مجلہ راوی، لاہور میں کی ہے لکھتے ہیں کہ ”مجید امجد کی بصارت ایک ڈپنسر کے کونین کچر کی غیر معمولی ڈوز کی وجہ سے ہوئی تھی۔ اس طرح انھوں (جعفر شیرازی) نے جو سن لکھا وہ بھی درست نہیں۔“ (ص ۲۸)

۷۲۔ خالد طور۔ ”اے موت اے چارہ گر“ (مضمون) مشمولہ ”قتل“، ص ۲۹۔

۷۳۔ شیر افضل جعفری۔ ”مجید امجد۔ کوی سدھارتھ“ (مضمون) مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۳۵۔

۷۴۔ ڈاکٹر محمد امین۔ ”میں عمر اپنے لئے بھی تو کچھ بچا رکھتا“ (مضمون) مشمولہ ”القلم“، ص ۶۲، ۶۵۔

۷۵۔ جاوید قریشی۔ ”حرف معذرت“ (دیباچہ: ”شب رفتہ کے بعد“)، (لاہور، تیسری دنیا کا اشاعت گھر، اوّل ۱۹۷۶ء)

۷۶۔ (i) صفدر سلیم سیال سے انٹرویو از راقم۔

(ii) احمد تنویر۔ ”مجید امجد کی یادیں اور باتیں“ (مضمون) مشمولہ ”القلم“، ص ۹۸ تا ۱۰۰۔

(صفدر سلیم سیال اور احمد تنویر کے بیانات میں اگرچہ شخصی اختلافات کی جھلکیاں نمایاں ہیں مگر بنیادی موضوع کے حوالے سے دونوں حضرات ایک سا موقف رکھتے ہیں۔ راقم نے تحقیق کے سلسلہ میں دونوں حضرات سے رابطہ کیا۔ احمد تنویر کے پاس ماسوائے ان ذاتی اور اختلافی معلومات کے اور کچھ نہیں تھا جو انھوں نے تفصیل کے ساتھ محولہ بالا مضمون میں لکھ دی ہیں مگر صفدر سلیم سیال نے اپنے انٹرویو میں مجید امجد کی ذاتی اور فنی و فکری زندگی کے بے شمار پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے نیز انھوں نے مجید امجد کے ان چند خطوط کا عکس بھی راقم کو فراہم کیا جو وقتاً فوقتاً ان کے نام آتے رہے اسی طرح راقم کے پاس صفدر سلیم سیال کے وہ پندرہ خط بھی محفوظ ہیں جو انھوں نے مختلف اوقات میں مجید امجد کے نام تحریر کیے تھے۔)

۷۷۔ ناصر شہزاد۔ ”زمانوں کے ادبی خراج کا ایک اور سراغ۔ مجید امجد“ (مضمون) مشمولہ ”ماہی

”سفیر اردو“، لیوٹن، شمارہ نمبر ۱۴، (برطانیہ، اردو گھر، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۰ء)، ص ۴۶۔

۷۸۔ ڈاکٹر سجاد باقر رضوی۔ ”تہذیب و تخلیق“، (اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، اول جون ۱۹۸۷ء)، ص ۱۹۔

۷۹۔ مجید امجد کی شخصیت اور شاعری کا وجودی انداز نظر سے مطالعہ کرنے کے لیے دیکھیے:
(i) ڈاکٹر شاہین مفتی کے مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی بعنوان ”جدید اردو نظم میں وجودیت“ (نگران: ڈاکٹر انوار احمد) مطبوعہ (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء) کے صفحات ۲۳۲ اور ۲۶۷ تا ۲۶۷۔ (ii) انٹار بیک کا غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم فل اردو بعنوان ”مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت“ (نگران: ڈاکٹر نواز شعلی، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، سال ۱۹۹۵ء)

۸۰۔ مکتوب بنام حیات خان سال مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۱۳۔

۸۱۔ (i) نسیم اختر گل۔ ”مجید امجد بحیثیت شاعر“، ص ۶۷، ۶۸۔

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ چند بادیں، چند تاثرات“ (مضمون) مشمولہ ”قد“، ص ۱۰۔

۸۲۔ مجید امجد اور پروفیسر تقی الدین انجم، ایک انٹرویو از ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، مشمولہ ”سہ ماہی“، ص ۶۰۔

۸۳۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ سوانحی خاکہ“، مشمولہ ”کلیات مجید امجد“، ص ۳۸۔

۸۴۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ چند بادیں، چند تاثرات“ (مضمون) مشمولہ ”قد“، ص ۱۵، ۱۶۔

۸۵۔ جعفر شیرازی۔ ”مجید امجد اور میں (داستانِ رفاقت)“ (مضمون) مشمولہ ”الہکم“، ص ۳۱۔

۸۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ ایک مطالعہ“ (مضمون) مشمولہ ”رلوی“، لاہور، ص ۱۸۔

۸۷۔ اس سلسلے میں مجید امجد کے مختلف احباب کی آرامندرجذیل ہیں:

(i) مجید امجد اور پروفیسر تقی الدین انجم (ایک انٹرویو از ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء) مشمولہ ”سہ ماہی“، ص ۶۵، ۶۶۔

لاہور، ص ۶۵، ۶۶۔

”انھوں نے فارسی و اردو کے تمام بڑے کلاسیکی شعراء کا انہماک کے ساتھ مطالعہ کیا تھا۔ میر کے بہت زیادہ معتقد تھے۔۔۔ غالب کی فارسی شاعری کے اشعار، گفتگو اور خطوط میں لکھتے اور لطف لیتے۔۔۔ میر، ناسخ اور ذوق کے بھی اچھے اچھے شعر سناتے۔ فارسی ادبیات میں حافظ، سعدی، عرفی اور غالب کے بہت مداح تھے۔۔۔ پنجابی ادب پر گہری نظر تھی۔ میاں محمد کے اشعار اکثر

سناتے۔ انگریزی شاعری میں رومانی شعرا خصوصاً کولریج، ورڈز ورتھ اور کیٹس کو زیادہ پسند کرتے تھے۔ علم ہیئت ان کا محبوب موضوع تھا۔ فلسفہ کی کتابیں زیر مطالعہ رکھتے تھے۔ علم طب سے بھی واقفیت تھی۔ نبض کی کیفیات پہچانتے تھے۔

مذہبی کتابیں بھی بہت پڑھتے تھے خاص طور پر سیرت، افتاء، علم الکلام سے زیادہ دلچسپی تھی۔ قرآن پاک کو سمجھ کر پڑھنے کی کوشش کرتے، امام قرأت میں غلطی کرتا تو آپ اقمہ دیا کرتے۔“
(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد، وائٹی خاکہ“ مشمولہ ”کلیات مجید امجد“، ص ۳۸۔

”مجید نہایت وسیع المطالعہ انسان تھے۔ فارسی اور انگریزی زبانوں پر عبور رکھتے تھے۔ عربی، ہندی اور پنجابی سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ انگریزی زبان کے توسط سے مختلف معاشرتی اور سائنسی علوم کا مطالعہ آخری عمر تک کرتے رہے۔“

(iii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ چند یادیں، چند تاثرات“ مشمولہ ”قند“، ص ۱۴۔
”وہ انگریزی بہت اچھی جانتے تھے۔ ترجمے میں انھیں بے پناہ مہارت تھی جو ان ترجموں سے ظاہر ہے جو انھوں نے جدید امریکی شاعری سے کیے۔ وہ جہاں ایک طرف نجوم اور طب پر عبور رکھتے تھے وہیں سائنسی موضوعات پر جدید لٹریچر ان کی نظر سے گزرتا رہتا تھا۔ لائبریری میں روزانہ جاتے۔۔۔ ایک مرتبہ انھوں نے کائنات کے متعلق سائنسی معلومات پر مبنی کتاب لکھنی شروع کی تھی جو اس لیے نامکمل چھوڑ دی کہ انھیں کے بقول یورپ اور امریکہ میں اس موضوع پر اچھی سے اچھی کتابیں موجود ہیں۔“

(iv) ڈاکٹر محمد امین۔ ”مجید امجد، چند شخصی باتیں“ مشمولہ ”دلیل سحر“، ملتان، ص ۹۔
”مجید امجد مطالعہ کے شوقین تھے۔ زیادہ تر شعروادب کا مطالعہ کرتے تھے۔ اردو، فارسی، انگریزی، پنجابی ہر زبان کے ادب کو پڑھتے تھے۔ لغت بینی ان کی عادت کا حصہ تھی۔ وہ روزانہ لغت دیکھتے تھے ان کے پاس انگریزی اور اردو کی کئی لغات موجود تھیں۔“

۸۸۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۳۵۔

۸۹۔ ایضاً ص ۲۹۔

۹۰۔ جن شعرا کی نظموں کے تراجم مجید امجد نے کیے وہ کلیات مجید امجد کے مندرجہ ذیل صفحات پر دیکھے جا سکتے ہیں:

- (i) شاخ چنار (۱۳ ستمبر ۱۹۵۸ء)، رچرڈ ایلڈرج، کلیات مجید امجد، ص ۳۱۲۔
 (ii) دو چیزیں (۱۸ ستمبر ۱۹۵۸ء)، ڈونلڈ بیب کوک، کلیات مجید امجد، ص ۳۱۳۔
 (iii) ماڈرن لڑکیاں (۱۲ اگست ۱۹۵۹ء)، فلپ بوتھ، کلیات مجید امجد، ص ۳۲۹۔
 (iv) شاور (۱۸ اگست ۱۹۵۹ء)، رابرٹ فرانس، "کلیات مجید امجد"، ص ۳۳۳۔
 (v) وہ ایک دن بھی عجیب دن تھا (۲۸ اگست ۱۹۵۹ء)، فلپ مرے، کلیات مجید امجد، ص ۳۳۴۔

- (vi) وقت (۲۹ جون ۱۹۶۲ء)، رچرڈ ایلڈنگٹن، کلیات مجید امجد، ص ۳۸۲۔
 ۹۱۔ نسیم اختر گل نے اپنے تحقیقی مقالہ ("مجید امجد بحیثیت شاعر") میں مجید امجد کے قریبی ملنے والے رحمان فراز کے حوالے سے یہ واقعہ درج کیا ہے کہ جب وہ امریکہ گئے تھے تو مجید امجد نے ان کے ہاتھ امریکی ادب پر کئی کتابیں منگوائی تھیں۔ (ص ۷۲)
 ۹۲۔ نسیم اختر گل۔ "مجید امجد۔ بحیثیت شاعر"، ص ۷۳۔
 ۹۳۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، مشمولہ "گلاب کے پھول"، ص ۲۲۔
 ۹۴۔ بلال زبیری۔ "عہد تنہائی" (مضمون) مشمولہ "گلاب کے پھول"، ص ۵۵۔
 ۹۵۔ میاں منظور علی خوف کا شمار جھنگ کے اہل علم حضرات میں ہوتا تھا۔ شعر کہتے تھے مگر ان کا کلام دستیاب نہیں ہوتا۔ ان کے بیٹے باسٹر غالب علی مرحوم اور پوتے محمد آصف پرویز کے پاس بھی ان کا کلام محفوظ نہیں ہے البتہ مجید امجد کے پرانے کاغذات سے میاں منظور علی خوف کی ایک نظم ملی جو انھوں نے اپنی ریٹائرمنٹ کے موقع پر سکول سٹاف کو سنائی تھی۔ نظم کا عنوان "لحات آخریں" ہے۔ چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

ان مست الست فضاؤں میں، ان ٹھنڈی ٹھنڈی چھاؤں میں، اس بستی میں اس گاؤں میں
 اک رین بسیرا کرنے دو
 ان بہکی بہکی باتوں میں، ان مہکی مہکی راتوں میں، ان کیف بھری برساتوں میں
 اک رین بسیرا کرنے دو
 شاد رہے بت خانہ تیرا، آباد رہے خانہ تیرا، فضل رہے ربانہ تیرا
 اک رین بسیرا کرنے دو۔

۹۶۔ ”کلیات مجید امجد“ (مرتبہ از محمد نواز زکریا) کی پہلی نظم ”موج تبسم“ ہے جس کا سن تعلق

۱۹۳۲ء ہے۔ ص ۳۱۔

۹۷۔ ادبی مجلہ ”نیرنگ دہال“ نومبر ۱۹۳۱ء کی اشاعت میں مجید امجد کی ایک مختصر نثری تحریر ”نوان

”نسیان“ ص ۲۳، ۲۲ پر شائع دی گئی۔

۹۸۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از ڈاکٹر محمد نواز زکریا، مشمولہ ”گلاب کے پھول“ ص ۳۳۔

۹۹۔ شیر افضل جعفری۔ ”مجید امجد۔ کوی سدھارتھ“ (مضمون) مشمولہ ”گلاب کے پھول“ ص ۳۸۔

۱۰۰۔ (i) محمود رضوی۔ ”مجید امجد۔ میری نظر میں“ (مضمون) مشمولہ مجلہ ”فنون“، لاہور (جون، جولائی

۱۹۷۴ء) ص ۸۵۔

(ii) صفدر سلیم سیال سے انٹرویو از راقم۔ اس حوالے سے صفدر سلیم سیال کے الفاظ یہ تھے:

”اتفاق سے، جس دن مجید امجد کا انتقال ہوا تو میں اور نذیر سلطان (اس وقت کے ایم این اے)

ہم اکٹھے تھے۔ رفعت سلطان (جھنگ کے شاعر اور مجید امجد کے دوست) اس وقت کرائے کے

مکان میں رہتے تھے، وہاں مجید امجد کی وفات کی خبر پہنچی۔ رفعت سلطان اس وقت راشنک افسر

تھے، دفتر کا چڑا اسی آکر بتاتا ہے کہ مجید امجد کا انتقال ہو گیا ہے، نذیر سلطان رفعت صاحب سے

پوچھتے ہیں کہ یہ کون آدی ہے تو وہ جواب دیتے ہیں کہ وہ ہمارے محلے کا ایک اے۔ ایف۔ سی

تھا۔۔۔۔۔ شیر افضل جعفری، میں، شیر محمد شعری، بلال زبیری اور صوفی غلام رسول نے میت وصول

کی۔ رات گیارہ بجے کے قریب کوئی شاعر ادیب وہیں نہیں تھا، صبح آٹھ بجے جنازہ اٹھا تو بیس

پچیس آدمی تھے۔“

۱۰۱۔ اسرار زیدی۔ ”مہرباں قریبتیں بے ریاساعتیں“ (مضمون) مشمولہ ”دستاویز“، لاہور، مجید امجد

نمبر، ص ۶۸۔

۱۰۲۔ ایضاً

۱۰۳۔ (i) محمود رضوی۔ ”مجید امجد۔ میری نظر میں“ (مضمون) مشمولہ مجلہ ”فنون“، لاہور، ص ۸۵۔

(ii) جعفر شیرازی سے تحریری انٹرویو از راقم

۱۰۴۔ خورشید رضوی۔ ”میں نے اس کو دیکھا ہے“ (مضمون) مشمولہ ”ادبیات“، اسلام آباد،

(جلد ۱۳، شمارہ ۵۴-۲۰۰۱ء)

(خورشید رضوی نے اس مضمون میں ان مجالس میں ہونے والے مباحث کا حال لکھا ہے۔ لکھتے ہیں کہ

”ان مجلسوں میں اُن (مجید امجد) کی خصوصی چھیڑ چھاڑ بشیر صاحب کے ساتھ رہا کرتی تھی۔۔۔۔۔ جہاں تک مجھے یاد ہے ان دنوں اس چھیڑ چھاڑ میں ہمیشہ ایک برادرانہ اور شگفتہ ادبی رنگ ہوا کرتا تھا مثلاً ایک بار حاجی صاحب نے تنقید کے لیے غزل پڑھی

زہر بھرا اک بان تھی پیارے رات تری ہر بات
رات تری ہر بات گئی دل چھید مرا دل چھید
کس جشید کی کس پیالے کی لے بیٹھے ہو بات
تم بھی اپنے دل میں جھانکو، تم بھی ہو جشید

امجد صاحب نے ”پیالے“ کے وزن پر گرفت کرتے ہوئے کہا اس میں یا متحرک ہونی چاہیے، یعنی ”پیالہ“ اور ساتھ ہی غالب کے مصرعے سے استشہاد کیا

پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے

اس پر حاجی صاحب نے کہا کہ ”پیالہ“ بسکون یا کہنے میں بھی کچھ حرج نہیں اور بڑی خوبصورت طنز کرتے ہوئے خود امجد صاحب کا مصرعہ پڑھا

اپنے ہاتھ سے میری چائے کی پیالی میں چینی گھولو

لیکن امجد صاحب نے اصرار کیا کہ ”پیالی“ ہندی ہو چکا ہے لہذا اس پر قیاس درست نہیں جب تک یہ ”پیالہ“ ہے فارسی لفظ ہے اور اسے متحرک الیاء ہونا چاہیے۔“ (ص ۲۵۳، ۲۵۴)

۱۰۵۔ (i) محمود رضوی۔ ”مجید امجد۔ میری نظر میں“ (مضمون) مشمولہ ”فنون“، لاہور، ص ۸۵۔

(ii) اسرار زیدی۔ ”مہرباں قربتیں، بے ریا ساعتیں“ (مضمون) مشمولہ ”دستاویز“، لاہور،

ص ۷۰۔

۱۰۶۔ ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا (مرتب) ”کلیات مجید امجد“، ص ۴۹۱۔

۱۰۷۔ حاجی بشیر احمد بشیر سے انٹرویو از راقم بمقام رہائش گاہ (ساہیوال) مورخہ ۷ جولائی ۲۰۰۰ء۔

۱۰۸۔ خورشید رضوی، ”میں نے اس کو دیکھا ہے“ (مضمون) مشمولہ ”ادبیات“، اسلام آباد، ص ۲۵۳۔

۱۰۹۔ (i) حاجی بشیر احمد بشیر سے انٹرویو از راقم۔ پورا واقعہ حاجی بشیر کے الفاظ میں کچھ یوں ہے:

”امجد صاحب کے والد فوت ہوئے تو دوست کہنے لگے کہ امجد صاحب کے والد فوت ہو گئے ہیں، جھنگ چلیں، میں نے پوچھا کہ کیا امجد صاحب جا چکے ہیں جواب ہاں میں آیا۔ میں نے کہا کہ یہ اصل میں اشارہ ہے کہ میرے پیچھے کوئی نہ آئے میں آؤں تو تعزیت کر لینا۔ میں نے کہا کہ امجد صاحب آئیں تو تعزیت کر لینا۔ جس شخص نے اپنی برادری کو چھوڑا اور یہ سلوک کیا ہے میں ان سے بڑا تو نہیں نیز پتہ نہیں وہاں کیسے حالات ہوں انھیں آزمائش میں ڈالنا درست نہیں ہے مگر دوست خاموشی سے چلے گئے اور میں یہیں رہ گیا۔ امجد صاحب واپس آئے تو میں تعزیت کے لیے حاضر ہو گیا اور انھوں نے تعزیت قبول کر لی پھر چھ ماہ بعد یہ جھنگڑا کھڑا ہوا جب نواب بہاول پور فوت ہوئے تو لوگ ان پر بحث کر رہے تھے کوئی انھیں اچھا اور کوئی بُرا کہہ رہا تھا۔ میں نے انھیں کہا کہ اتنے بڑے آدمی کے بارے میں ایسی باتیں ٹھیک نہیں ہیں۔ بحث آگے بڑھ گئی۔ مراتب اختر نے اس بحث کا غلط تاثر لیا اور امجد صاحب کو ساری بات بتائی اور کہا کہ جب آپ کے والد فوت ہوئے تو اس (حاجی بشیر) نے یہ بات کہی تھی فلاں بات کہی تھی یوں اس نے پچھلی باتیں چھیڑ دیں۔ اگر وہ امجد صاحب سے مخلص ہوتے تو یہ بات اُس وقت بتائی جاتی۔ ”چھوٹی ذات“ والی بات کا انھوں نے جال بنا اور امجد صاحب کا مزاج یہ تھا کہ بات سنی اور یقین کر لیا۔ بعد میں مجھے اس کا پتہ چلا۔۔۔۔۔“

(ii) حاجی بشیر احمد بشیر، ”کلیات بشیر احمد بشیر“ (لاہور، خزانہ علم و ادب، ۲۰۰۲ء)، ص ۲۰-۲۳۔

۱۱۰۔ نسیم اختر۔ ”مجید امجد بحیثیت شاعر“، غیر مطبوعہ مقالہ، ص ۵۷۔

۱۱۱۔ مجید امجد اور تقی الدین انجم، ایک انٹرویو از ڈاکٹر اسلم ضیا، مشمولہ ”صحیفہ“، لاہور، ص ۶۳۔

۱۱۲۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ”مجید امجد۔ چند یادیں، چند تاثرات“ (مضمون) مشمولہ ”قند“، ص ۱۳۔

۱۱۳۔ سجاد میر۔ ”تم پھر نہ آ سکو گے“ (مضمون) مشمولہ ”قند“، ص ۳۶۔

۱۱۴۔ قیوم صبا۔ ”آئینوں کا سمندر“ (مضمون) مشمولہ مجلہ ”ساہیوال“، ص ۱۹۳۔

۱۱۵۔ حاجی بشیر احمد بشیر سے انٹرویو اور راقم۔

۱۱۶۔ شیر افضل جعفری۔ ”مجید امجد۔ کوی سدھارتھ“ (مضمون) مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۳۹۔

۱۱۷۔ مجید امجد اور تقی الدین انجم (ایک انٹرویو) از ڈاکٹر محمد اسلم ضیا، مشمولہ ”ماہی“، لاہور،

- ۱۱۸۔ تختِ سنگ، مکتوب بنام مجید امجد، مرقومہ ۳ اگست ۱۹۶۴ء، کوٹری کلاس فیروز پور، بھارت۔
- ۱۱۹۔ نسیم اختر گل۔ ”مجید امجد بحیثیت شاعر“۔ غیر مطبوعہ مقالہ۔ ص ۶۱۔
- ۱۲۰۔ (i) ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا۔ ”مجید امجد۔ چند یادیں، چند تاثرات“ (مضمون) ”شمولہ“ قذ“، ص ۱۶۔
(ii) قیوم صبا، ”آئینوں کا سمندر“ (مضمون) ”شمولہ مجلہ“ ساہیوال، ص ۱۹۴۔
- ۱۲۱۔ راقم کے پاس اُس دور کے بہت سے لکھنے والوں کے خطوط اور نظمیں موجود ہیں جو وہ مجید امجد کو اصلاح کی غرض سے بھجواتے تھے۔ ان شعرا میں عباس اطہر، صفدر سلیم سیال، ناصر شہزاد، بیدل پانی پتی اور دیگر نے لکھنے والے شامل ہیں۔
- ۱۲۲۔ جعفر شیرازی۔ ”مجید امجد اور میں“ (مضمون) ”شمولہ“ القلم، ص ۳۶۔
- ۱۲۳۔ ڈاکٹر محمد امین۔ ”مجید امجد، چند شخصی باتیں“ (مضمون) ”شمولہ“ دلیل سحر، ملتان، ص ۸۔
- ۱۲۴۔ مجید امجد اور تقی الدین انجم، ایک انٹرویو ڈاکٹر اسلم ضیا، ”شمولہ“ صحیفہ، لاہور، ص ۶۳۔
- ۱۲۵۔ اسرار زیدی۔ ”مہرباں قریبتیں، بے ریا ساعیتیں“ (مضمون) ”شمولہ مجلہ“ ”دستاویز“، ص ۷۲۔
- ۱۲۶۔ ایضاً ص ۷۸۔



مجید امجد کی تخلیقات کا تحقیقی جائزہ

مجید امجد کا شعری سفر تقریباً پینتالیس برسوں (۱۹۲۹ء تا ۱۹۷۴ء) پر محیط ہے۔ اس سفر کی کہانی دلچسپ بھی ہے اور معنی خیز بھی۔ انھوں نے شاعری سے جس طرح اپنا رشتہ استوار رکھا وہ تخلیق اور تخلیقی عمل سے اُن کی کمٹ منٹ کو ظاہر کرتا ہے۔ وہ تمام عمر شعر کے متنوع پیکروں، اظہار کے منفرد سیلوں اور اُن دیکھی دنیاؤں کے نت نئے روپ دیکھنے اور تراشنے کے خواہاں رہے۔ لفظ اور معنی کا تعلق، صورتِ معنی اور معنی صورت کا معمہ انھیں درپیش رہا۔ یہی ریاضت تھی جس نے انھیں ایک نئے شعری تناظر کو دریافت کرنے میں مدد فراہم کی تاہم ان کے کلام کو وہ اشاعتی تسلسل نہ مل سکا جو ان کے بہت سے ہم عصروں (مثلاً فیض احمد فیض، ن م راشد، ناصر کاظمی، احمد ندیم قاسمی اور منیر نیازی وغیرہ) کے حصہ میں آیا۔ اُن کی زندگی میں اُن کا صرف ایک شعری مجموعہ ”شبِ رفتہ“ (۱۹۵۸ء) ہی شائع ہو سکا البتہ انتقال کے بعد اُن کے بکھرے ہوئے بیشتر کلام کو ”شبِ رفتہ کے بعد“ (۱۹۷۶ء) کے نام سے یک جا کر دیا گیا۔ اس کے علاوہ اُن کے کلام کے بہت سے انتخاب اور بعد ازاں کلیات مرتب کیے گئے مگر بیشتر مجموعہ ہائے کلام تحقیقی طریقہ کار کو بروئے کار نہ لانے کے باعث بے شمار اغلاط اور اختلافات کا شکار ہو گئے۔

”شبِ رفتہ“ کی اشاعت کا تجربہ مجید امجد کے لیے زیادہ خوشگوار ثابت نہ ہوا جس کی وجہ سے وہ اپنا دوسرا شعری مجموعہ شائع کرنے سے گریز کرتے رہے، بعد میں دوستوں کے بے پناہ اصرار پر وہ اسے شائع کرنے پر رضامند بھی ہو گئے تھے مگر یہ کام پایہ تکمیل تک نہیں پہنچ سکا۔ (۱) یہ رائے بھی دی گئی کہ وہ سنجیدہ ادب کی طرف لوگوں کی عدم دلچسپی کے سبب کتاب کی اشاعت سے گریز کرتے رہے۔ (۲) اس رائے کو تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ ”شبِ رفتہ“ کی اشاعت کے بعد سے لے کر وفات تک وہ اپنی تخلیقات ہندوستان اور پاکستان سے شائع ہونے والے ہر اہم ادبی جریدے کو بڑی باقاعدگی سے بھیجتے رہے اور ادبی جرائد کے مدیران تخلیقات کو اعزاز کے

ساتھ شائع بھی کرتے رہے۔ اس ضمن میں ”نقوش“ (لاہور)، ”ادبی دنیا“ (لاہور)، ”فنون“ (لاہور)، ”ادب لطیف“ (لاہور)، ”سویرا“ (لاہور)، ”قند“ (مردان)، ”اوراق“ (لاہور)، ”شعور“ (دہلی)، ”شب خون“ (الہ آباد)، ”پگڈنڈی“ (امرتسر)، ”شاہراہ“ (دہلی)، ”نظمیں“ (دہلی) وغیرہ کو دیکھا جاسکتا ہے جنہیں مجید امجد کا قلمی تعاون حاصل رہا (۳) اپنی تخلیقات کو تواتر کے ساتھ ادبی جرائد کے ذریعہ قاری تک پہنچانا اور تخلیقی سرگرمی میں ہمہ وقت مصروف رہنا ان کے رجائی تخلیقی رویوں کو ظاہر کرتا ہے۔

”شبِ رفتہ“ کی اشاعت (۱۹۵۸ء) کے بعد ان کا بیشتر کلام ادبی جرائد کی زینت بنا البتہ اُن کی وفات کے بعد جاوید قریشی کی زیر نگرانی بننے والی اشاعتی کمیٹی کی کوششوں سے دوسرا مجموعہ ”شبِ رفتہ کے بعد“ ۱۹۷۶ء میں اشاعت پذیر ہوا اور وقت کے ساتھ ساتھ ان کے کلام کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہوا۔ اب تک کتابی شکل میں شائع ہونے والی تخلیقات کی تاریخی ترتیب کچھ یوں بنتی ہے۔

i۔ ”شبِ رفتہ“ (زندگی میں شائع ہونے والا واحد ایڈیشن) نیا ادارہ، لاہور، اوّل ۱۹۵۷ء

ii۔ ”شبِ رفتہ“ نیا ادارہ، لاہور، دوم ۱۹۸۱ء

iii۔ ”شبِ رفتہ“ ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۹ء

۲۔ ”مرے خدامرے دل“ (انتخاب: تاج سعید) مکتبہ ارژنگ، پشاور، جولائی ۱۹۷۵ء

۳۔ ”شبِ رفتہ کے بعد“ (دوسرا مجموعہ کلام، مرتبہ: عبدالرشید) تیسری دنیا کا کتاب گھر، لاہور

اوّل ۱۹۷۶ء

۴۔ ”گلاب کے پھول“ (انتخاب: محمد حیات سیال)، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، اوّل ۱۹۷۸ء

(یہ کتاب مجید امجد پر لکھے گئے مضامین پر مشتمل ہے جس کے آخر میں صفحات ۱۴۸ تا ۲۵۵ پر کلام کا انتخاب موجود ہے)

۵۔ ”اُن گنت سورج“ (مرتبہ: خواجہ محمد زکریا)، ضیائے ادب، لاہور، اوّل ۱۹۷۹ء

۶۔ ”چراغِ طاقِ جہاں“ (مرتبہ: تاج سعید) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، اوّل ۱۹۸۰ء

۷۔ ”طاقِ ابد“ (انتخاب: شمیم حیات سیال) آئینہ ادب، لاہور، اوّل ۱۹۸۱ء

(انتخاب غزلیات)

۸۔ ”مرگ صدا“ (انتخاب: محمد امین) کاروان ادب، ملتان، اوّل ۱۹۸۲ء،
(انتخاب غزلیات)

۹۔ ”اے دل تو ہی بتا“ (انتخاب: ساحل احمد) اردو انٹرنس گلڈ، الہ آباد (بھارت) اوّل ۱۹۸۶ء،
(انتخاب غزلیات)

۱۰۔ ”لوح دل“ (کلیات، مرتبہ: تاج سعید) مکتبہ ارژنگ، پشاور، اوّل ۱۹۸۷ء،

۱۱۔ ”کلیات مجید امجد“ (مرتبہ: ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا) ماہر اپبلشرز، لاہور، اوّل جنوری ۱۹۸۹ء،

۱۲۔ ”القلم“، مجید امجد نمبر (مرتبہ: حکمت ادیب)، جھنگ ادبی اکیڈمی، جھنگ، ۱۹۹۴ء،

(۹۷۵ صفحات پر مبنی اس جریڈے میں صفحات ۸۷۸ تا ۸۸۱ ”مجید امجد کی غیر مدون و متروک نظمیں“ کے
عنوان سے کلام کا انتخاب موجود ہے)

۱۳۔ ”کلیات مجید امجد“ (طبع نو) (مرتبہ: ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا) الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ستمبر ۲۰۰۳ء،

۱۴۔ ”انتخاب مجید امجد“ (مرتبہ: ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا) الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ستمبر ۲۰۰۳ء،

مجید امجد کے یہ شعری آثار اُن کے فکری تنوع، اور اسالیب فن کو سمجھنے میں مددگار ثابت
ہو سکتے ہیں مگر اصل مسئلہ، جو ان شعری تخلیقات کے ضمن میں سامنے آتا ہے وہ صحتِ متن کا ہے۔
مجید امجد کی یہ عادت تھی کہ وہ ایک نظم لکھنے کے بعد اسے بار بار سنوارتے اور اس میں ترمیم
واضافے کرتے رہتے تھے۔ نظم کو بنانے سنوارنے کے اس عمل میں وہ نظم کے خیال، لفظی نشست
و برخاست اور ہیئت تک کو تبدیل کر دیتے تھے، اسی لیے اُن کی ایک نظم کے کئی متن مل جاتے
ہیں۔ (۴) یہی معاملہ نظموں کے عنوانات کا بھی ہے، جرائد میں شائع ہونے والی بہت سی نظموں
کے عنوانات بعد میں انھوں نے خود تبدیل کیے۔ (۵) اسی طرح بہت سی نظمیں جب کتابی شکل
میں سامنے آئیں تو بہت سے مصرعوں کو نظم سے خارج کر دیا گیا یا نئے مصرعے کہے گئے۔ (۶) راقم
کے پاس مجید امجد کی نظموں کے جو قلمی مسودات ہیں اُن میں اس انداز کی قطع و برید کو دیکھا جاسکتا
ہے جس سے یہ اندازہ بھی بخوبی ہوتا ہے کہ وہ ایک نظم کو بنانے کے لیے کس قدر محنت کرتے تھے۔

اس صورتِ حال میں مجید امجد کا کلام ترتیب دینے یا انتخاب کرنے والوں کے ہاں جو
مسئلہ درپیش رہا وہ صحتِ متن کا تھا کیونکہ انتخاب کرنے والے بیشتر مرتبین (مثلاً عبدالرشید، تاج
سعید، حیات خان سیال، شمیم حیات سیال اور ساحل احمد) نے کسی تحقیقی طریقہ کار کو اختیار نہیں کیا

اور بڑی حد تک اُن کا رویہ غیر متاثر رہا جس کی وجہ سے بہت سی اغلاط ان کتابوں میں راہ پا گئی ہیں۔
البتہ ڈاکٹر خواجہ زکریا کا مرتب کردہ ”کلیات مجید امجد“ نسبتاً بہتر انداز میں مرتب کیا گیا ہے۔ اس
میں متن کی اُن بہت سی اغلاط کا ازالہ کیا گیا ہے جو اس سے پہلے کے مجموعوں میں عام نظر آتی
ہیں۔ ذیل میں مجید امجد کے کلام پر مبنی شائع ہونے والے مختلف مجموعہ ہائے کلام کا ترتیب وار مختصر
جائزہ لیا جا رہا ہے تاکہ ان میں شامل تخلیقات کا تحقیقی مطالعہ کرتے ہوئے اُن کا مقام متعین کیا جا
سکے۔

”شبِ رفتہ“:

یہ مجید امجد کی زندگی میں شائع ہونے والا پہلا اور آخری مجموعہ تھا جو حنیف رائے کی
ترکین کے ساتھ ۱۹۵۸ء میں نیا ادارہ، لاہور کی طرف سے شائع کیا گیا۔ اگرچہ ۱۹۵۸ء تک وہ
بہت کچھ لکھ چکے تھے اور بہت سا کلام مختلف رسائل میں شائع بھی ہو چکا تھا مگر ”شبِ رفتہ“ کی
اشاعت کے وقت بعض اشاعتی مجبوریوں کی وجہ سے انھیں اپنے کلام کا نہایت کڑا انتخاب کرنا پڑا۔
کتاب کے فلیپ پر لکھتے ہیں کہ:

”میں ایک عمر سے نظم اور اُس کی گونا گوں اشکال کا سودائی رہا ہوں اور لکھنے کی
ایک جانکاہ لگن میری صبحوں اور شاموں کی عنان گیر رہی ہے، اس دھن میں جو
کچھ میں نے لکھا اس کا انتخاب ”شبِ رفتہ“ میں شامل ہے، اُن میں سے اکثر
نظمیں ۱۹۳۸ء اور ۱۹۵۸ء کے درمیان کہی گئیں۔“ (۷)

اس کڑے انتخاب کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ بہت سا کلام جو کتاب کی اشاعت تک موجود تھا،
اس میں شامل نہ ہو سکا اور نہ ہی نظمیں اس تاریخی ترتیب میں آسکیں جس انداز میں انھوں نے لکھی
تھیں مثلاً ”شبِ رفتہ“ کی پہلی نظم ”خسن“ ۱۹۳۵ء کی تخلیق ہے، تاریخی اعتبار سے دوسری نظم
”جوانی کی کہانی“ (۱۹۳۷ء) کو ہونا چاہیے تھا مگر کتاب میں یہ نظم چھ بیسویں نمبر پر درج ہے۔ اس
انداز کی تقدیم و تاخیر کتاب میں جا بجا ملتی ہے، اسی طرح بہت سی نظمیں جو ۱۹۵۸ء تک کہی گئی تھیں
وہ کتاب سے خارج کر دی گئیں بقول مجید امجد ”تقریباً ”شبِ رفتہ“ جتنی ضخامت کی نظمیں اس
مجموعہ میں جگہ نہیں پاسکیں“ (۸) ”شبِ رفتہ کے بعد“ اور ”کلیات مجید امجد“ (مرتبہ: ڈاکٹر خواجہ

زکریا) کے تاریخی مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ جون ۱۹۵۸ء تک ”شبِ رفتہ کے بعد“ میں تقریباً تیس ایسی نظمیں اور غزلیں ہیں جو اس کڑے انتخاب کا شکار ہوئیں اور ”کلیاتِ مجید امجد“ میں جون ۱۹۵۸ء تک تینتالیس ایسی تخلیقات ہیں جو صرف کلیات میں شامل ہیں، ان دونوں کتابوں کو ملا کر ۷۳ تخلیقات ہیں جو ”شبِ رفتہ“ میں جگہ نہ پاسکیں جب کہ کلیاتِ مجید امجد (طبع نو) مرتبہ خواجہ محمد زکریا (لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء) میں تیرہ تخلیقات ایسی شامل کی گئی ہیں جو گزشتہ مرتب کردہ کلیاتِ مجید امجد از خواجہ محمد زکریا (۱۹۸۹ء) میں شامل نہیں تھیں البتہ یہ تیرہ تخلیقات ”القلم“ (جھنگ، مجید امجد نمبر ۱۹۹۴ء) میں شائع ہو چکی ہیں۔ اس کے علاوہ ”القلم“ مجید امجد نمبر میں ۴۰ ایسی تخلیقات ہیں جو ”شبِ رفتہ کے بعد“ اور کلیاتِ سمیت کسی بھی کتاب میں شامل نہیں تھیں، انھیں بھی مجید امجد نے اپنے انتخاب میں شامل نہیں کیا، یوں کل ملا کر ایک سو چھتیس (۱۲۶) نظمیں اور غزلیں بنتی ہیں۔ (۹) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کے پاس اخبار ”عروج“ کی فائل میں موجود بقیہ نظمیں اور مسوداتِ مجید امجد میں شامل ابتدائی کلام کے رجسٹر میں درج نظمیں اس کے علاوہ ہیں۔ اس ساری تفصیل سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ ”شبِ رفتہ“ کے انتخاب کا مرحلہ کس قدر کٹھن تھا۔

اس کتاب کے ۱۳۸ صفحات میں منظومات کی کل تعداد ۸۴ ہے جن میں اڑسٹھ (۶۸) نظمیں اور سولہ (۱۶) غزلیں شامل ہیں۔ ان منظومات کو چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا ”دمِ شرر“ کے نام سے، جس میں چھ نظمیں، دوسرا ”سطورِ تپاں“ اس میں چھتیس (۳۶) نظمیں اور ایک غزل، تیسرا ”ظروفِ نو“ اس میں پچیس (۲۵) نظمیں اور آخری ”سفینہ غزل“ کے عنوان سے پندرہ (۱۵) غزلیات پر مبنی ہے۔ ان اڑسٹھ (۶۸) نظموں میں وہ پہلی نظم ”حرفِ اول“ بھی شامل ہے جو بطور دیباچہ لکھی گئی اور جس میں ان کے تخلیقی سفر کی کہانی بھی سنائی دیتی ہے۔

دردوں کے اس کوہِ گراں سے

میں نے تراشی نظم کے ایوان

کی اک اک سل

اک اک سوچ کی حیراں مورت

عمر اسی الجھن میں گزری

کیا شے ہے یہ حرف و بیاں کا
 عقدہ مشکل
 صورت معنی، معنی صورت

میں برس کی کاوش پیہم
 سوچتے دن اور جاگتی راتیں
 ان کا حاصل
 ایک یہی اظہار کی حسرت

(”شبِ رفتہ“: ص ۱۳، ۱۴)

یہ کتاب مجید امجد کے خود منتخب کلام کے ساتھ نہایت خوبصورت انداز سے شائع ہوئی
 مگر اسے اپنے عہد میں وہ پذیرائی نہ مل سکی جس کی اہل یہ کتاب تھی۔ اس کے بعد دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۱ء
 میں شائع ہوا اور بعد میں ماورا پبلشرز، لاہور نے اسے ۱۹۸۹ء میں طبع کیا۔

”مرے خدامرے دل“:

مجید امجد کی وفات (۱۱ مئی ۱۹۷۷ء) کے بعد اُن کے کلام کی اشاعت کے سلسلے میں
 کوئی خاطر خواہ پیش قدمی نہ ہو سکی۔ اُن کی شاعری کے حوالے سے بھی لکھنے والوں کا انداز تنقیدی کم
 اور تاثراتی زیادہ رہا۔ کتابی شکل میں ان کی شاعری کا پہلا انتخاب جولائی ۱۹۷۵ء میں تاج سعید
 نے مکتبہ ارژنگ پشاور سے شائع کیا اس سے پہلے وہ اپنے ماہنامہ ادبی جریدے ”قند“ کا مجید امجد
 نمبر (مئی جون ۱۹۷۵ء) بھی شائع کر چکے تھے۔ اس خصوصی شمارے میں انھوں نے مجید امجد کی
 چوبیس (۲۴) مطبوعہ و غیر مطبوعہ نظمیں شائع کرنے کے ساتھ ساتھ ”مرے خدامرے دل“ کی
 اشاعت کا عندیہ دیا تھا:

”مجید امجد کی مطبوعہ نظموں کی تلاش میں جب رسائل کی ورق گردانی کی تو معلوم
 ہوا کہ اس درویش صفت فنکار نے اردو شاعری کو اپنی سوچ و فکر کا ایک لازوال
 سرمایہ دیا ہے جس سے ”شبِ رفتہ“ کی طرح کے کئی مجموعے مرتب ہو سکتے

ہیں۔ اس نمبر کے لیے ان کی کئی مشہور نظموں کا انتخاب کیا گیا اور ارادہ یہی تھا کہ ان کی شاعری کا ایک عمدہ انتخاب بھی اس نمبر میں شامل ہو۔۔۔ بہت سی خوبصورت، مختصر اور طویل نظمیں ایک الگ مجموعے کی صورت میں ادبی محاکمہ کے ساتھ اس ماہ میں شائع کی جا رہی ہے۔“ (۱۰)

”مرے خدامرے دل“ میں شامل نظمیں ”نقوش“، ”سویرا“، ”فنون“ اور ”اوراق“ ایسے ادبی رسائل سے جمع کی گئی تھیں، ان کی تعداد ۸۱ ہے جس میں سے اکٹھ (۶۱) نظمیں اور بیس (۲۰) غزلیں شامل ہیں۔ یہ کتاب اس اعتبار سے اہمیت کی حامل ہے کہ وفات کے بعد مجید امجد کے کلام کو کتابی شکل میں مدون کرنے کی یہ پہلی کوشش تھی۔ اگرچہ مرتب کے پیش نظر وفات کے بعد بکھرے ہوئے کلام کو یک جا کرنا تھا مگر کلام کو مرتب کرتے وقت کوئی طریقہ کار اختیار نہیں کیا گیا اور نہ ہی یہ دیکھا گیا کہ یہ نظمیں اس سے پہلے ”شبِ رفتہ“ میں تو شامل نہیں ہیں۔ مثال کے طور پر کتاب میں شامل نظم ”پیش رو“ (ص ۵۰) اس سے پہلے ”شبِ رفتہ“ (ص ۱۱۵) میں شائع ہو چکی تھی۔ اس انتخاب میں کتابت اور پروف ریڈنگ کی بھی بہت سی اغلاط موجود ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان نظموں کو یک جا کرتے وقت عجلت سے کام لیا گیا ہے تاہم اپنے پہلے انتخاب کی حیثیت سے یہ کتاب خاصی اہمیت کی حامل ہے۔

”شبِ رفتہ کے بعد“:

”شبِ رفتہ کے بعد“ کا شمار مجید امجد کی نہایت اہم کتابوں میں ہوتا ہے جو عبدالرشید نے مجید امجد کے انتقال کے بعد مرتب کی اور ۱۹۷۶ء میں پہلی بار تیسری دنیا کا اشاعت گھر، لاہور کی طرف سے شائع ہوئی۔ یہ کتاب مجید امجد کے غیر مدون کلام پر مشتمل ہے جو ۱۹۵۸ء سے ۱۹۷۴ء تک لکھا گیا تھا تاہم میں تخلیقات ایسی بھی شامل ہیں جو ۱۹۵۸ء سے پہلے کہیں گئیں مگر ”شبِ رفتہ“ میں جگہ نہ پاسکی تھیں۔ ”شبِ رفتہ کے بعد“ میں شامل نظمیں اور غزلیں فکری اور فنی ہر دو حوالوں سے مجید امجد اور اس سے بڑھ کر جدید اردو شاعری میں اہم مقام رکھتی ہیں۔ یہ کتاب اپنے اشاعتی مراحل اور پھر شائع ہونے کے بعد زبردست تنقید و تشکیک کی زد میں رہی۔ کتاب کی تدوین کے لیے مجید امجد کے جن قلمی مسودات کو سامنے رکھا گیا ان کے بارے میں بہت سی باتیں کی

گئیں اور بہت سی باتیں وضاحت طلب ہیں۔

۱۱ مئی ۱۹۷۴ء کو مجید امجد کے انتقال کے بعد اس وقت ساہیوال کے ڈپٹی کمشنر جاوید قریشی نے اُن کے گھر کو مقفل کر دیا اور ان تمام مسودات کو اکٹھا کرنے کا فیصلہ کیا جو اُن کے گھر میں موجود تھے تاکہ ان مسودات کی اشاعت کا بندوبست کیا جاسکے۔ اس حوالے سے جاوید قریشی لکھتے ہیں کہ:

”مجید امجد مر گیا۔ اُن کا بے شمار غیر مطبوعہ کلام باقی تھا۔ احباب کے کہنے پر میں نے خود اسے محفوظ کر لینے کا فیصلہ کیا۔ مجید امجد کے مکان کو مقفل کر کے چابی میں نے خود اپنے پاس رکھ لی، بعد میں ایک کمیٹی امجد علی آغا پرنسپل گورنمنٹ کالج ساہیوال کی زیر نگرانی اس غرض سے تشکیل دی گئی کہ تفصیل سے گھر کا جائزہ لیں اور ہر اُس چیز کو محفوظ کر لیں جو قابل اشاعت ہو۔ چنانچہ بے شمار نظمیں، غزلیں اور خطوط ایک گٹھڑی میں باندھ کر میرے حوالے کر دیے گئے جو میں نے یونائیٹڈ بینک، ساہیوال کے ایک لاکر میں محفوظ کرا کے چابی خود رکھ لی۔“ (۱۱)

امجد علی آغا اور دیگر دوستوں کی اس کمیٹی نے مجید امجد کے گھر کا تفصیل جائزہ لیا اور اُن تمام مسودات، فائلوں اور لفافوں کو ایک چادر میں محفوظ کر لیا۔ جو انھیں مجید امجد کے کمرے سے ملیں تھیں۔ (۱۲) بعد ازاں جاوید قریشی نے اپنے بیان کے مطابق وہ سارے مسودات یونائیٹڈ بینک کے ایک لاکر میں محفوظ کرا دیئے۔ کچھ عرصہ کے بعد انھوں نے اس وقت کے وزیر اعلیٰ، پنجاب حنیف رامے سے ایک کمیٹی تشکیل دینے کی درخواست کی جو اُن مسودات کو دیکھے اور کلام کو ترتیب دینے کے بعد شائع کرنے کا انتظام کرے۔ بقول جاوید قریشی:

”(حنیف رامے نے) اپنے پریس سیکریٹری کی سرکردگی میں ایک کمیٹی تشکیل تو دے دی لیکن یہ فعال نہ ہو سکی غالباً اس کا صرف ایک اجلاس ہوا جس میں میں شریک نہ ہو سکا، اس کے بعد مسلسل تنگ و دو کے باوصف کچھ نہ ہو سکا۔ ادھر سب لوگ یہ سمجھتے رہے کہ مجید امجد کا کلام اگر چھپ نہیں رہا تو اس میں میرا کوئی قصور ہے۔“ (۱۳)

تشکیل کردہ کمیٹی حب فعال ثابت نہ ہوئی اور حنیف رامے وزارت اعلیٰ کے عہدے سے

سبکدوش ہو گئے تو جاوید قریشی نے وزیر اعلیٰ نواب صادق حسین قریشی سے اپنی ملاقات میں مجید امجد کے کلام کی اشاعت کے سلسلہ میں گفتگو کی اور آخر کار ابتدائی مشکلوں کے بعد دس ہزار کی رقم پنجاب کونسل آف آرٹس کے سجاد حسین کی طرف سے اس کمیٹی کو دی گئی۔ (۱۴) بقول جاوید قریشی ”سب کمیٹی جس میں میرے علاوہ امجد اسلام امجد اور عبدالرشید بھی شامل تھے نے بہ سرعت کام کرنا شروع کر دیا، میرے کلام انتخاب کر لینے کے بعد کاغذ کی خرید اور پبلشر کی تلاش شروع ہوئی، جب چھپائی شروع ہوئی تو پروف ریڈنگ کا مرحلہ آیا۔ اس میں افتخار جالب، عبدالرشید، سعادت سعید، فہیم جوزی اور محمد افضل پیش پیش تھے۔“ (۱۵)

جب یہ کمیٹی اپنا کام سرانجام دے رہی تھی اس وقت مختلف ادبی حلقوں کی طرف سے بہت سے اعتراضات اور خدشات سننے میں آئے کیونکہ لوگ اس کمیٹی اور اس کی کارکردگی سے مطمئن نہ تھے۔ بعض لوگوں (مثلاً جعفر شیرازی، اسرار زیدی وغیرہ) کا یہ اعتراض تھا کہ اس کمیٹی میں ان لوگوں کو شامل نہیں کیا گیا جو مجید امجد کے شخصی اور فکری رویوں اور کام سے واقف تھے بلکہ وہ لوگ شامل کیے گئے تھے جن کا تعلق مجید امجد سے محض رسمی حد تک تھا۔ اس اعتراض کے حوالے سے جاوید قریشی نے اپنے انٹرویو میں بتایا کہ:

”میں اس وقت لاہور آچکا تھا۔ لوگوں کو شریک کرنا اس وقت عملی طور پر مجھے دشوار نظر آیا کہ ان لوگوں کو آنے جانے میں دقت ہوگی اور دوسری بات کہ میں اس وقت پہچانتا بھی نہیں تھا کہ اس کے مضمرات کیا ہوں گے کیونکہ میرا گہرا تعلق نہیں تھا، میری کوشش صرف یہ تھی کہ ان کے کلام کو چھاپا جائے تاکہ ان کو صحیح مقام مل سکے۔ میں کسی گروہ کا حصہ نہیں تھا۔“ (۱۶)

اسی انداز کے خدشات کا اظہار ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے بھی کیا کہ عبدالرشید، فہیم جوزی اور دوسرے لوگ مجید امجد کے کلام میں اپنی طرف سے بعض ایسی تبدیلیاں لا رہے ہیں جنہیں شائع کرنے کے بعد وہ لوگ اپنی شاعری کے لیے بطور جواز اور سند استعمال کر سکتے ہیں۔ (۱۷) بعض دہلی دہلی آوازیں (پاک ٹی ہاؤس لاہور اور ساہیوال کے ادبی حلقے) میں بھی سنائی دیں کہ جاوید قریشی نے مجید امجد کا بہت سا کلام اڑا لیا ہے۔ راقم کو دیئے گئے انٹرویو میں جاوید قریشی نے اس اعتراض کا جواب دیتے ہوئے کہا کہ:

”مجید امجد کے مسودات کے بارے میں جو مختلف انداز کی باتیں کی جاتی ہیں ان کے بارے میں ایک بات ریکارڈ پر آ جانی چاہیے کہ ان مسودات سے مجھے فائدہ نہیں ہو سکتا کیونکہ جو شاعری میں کرتا ہوں اس کا مزاج، اس کی زبان و اسلوب مجید امجد سے بالکل مختلف ہے۔۔۔ میں ایسا سوچ بھی نہیں سکتا۔ جہاں تک اس بات کی صداقت کا تعلق ہے کہ ان مسودات کے علاوہ مسودات و تصنیفات تھیں، اس بارے میں کچھ عرض کرنے سے قاصر ہوں کہ مجھے کچھ یاد نہیں ہے، زمانہ گزر چکا ہے۔“ (۱۸)

مجید امجد کی وفات کے بعد ان کے گھر سے حاصل شدہ مسودات کے حوالے سے عبدالرشید کا بیان یہ ہے کہ:

”مجید امجد کی وفات کے بعد میں نے جاوید قریشی سے عرض کی کہ ان کی کتاب شائع ہونی چاہیے، اس وقت وہ پنجاب سیڈ کارپوریشن کے چیئرمین تھے۔ انھوں نے پنجاب کونسل آف آرٹس کی طرف سے کتاب چھپوانے کا کہا، ہم مجید امجد کے کلام کو شائع کرنے کی خواہش کر رہے تھے، اسی خیال سے یہ کمیٹی میرے اور امجد اسلام امجد پر مشتمل بنائی گئی اور مسودات مجھے دے دیئے گئے۔ میں نے لاہور سے مشتاق صوفی کو بلایا اور ہم مجید امجد کی نظموں کی قرأت کرتے تھے۔ ہم نے امانت سمجھ کر ان مسودات کو سینے سے لگائے رکھا۔ ”سوریا“ لاہور سے بات کی مگر وہاں بات نہیں بن سکی۔ میری پوسٹنگ ملتان میں تھی، افتخار جالب، سعادت سعید، فہیم جوزی کی حسین نقی پریس میں جان پہچان تھی۔ اگرچہ وہ کمیٹی میں شامل نہیں تھے مگر کام میں مدد کے لیے ان کو کہا گیا۔ جب مسودات ٹائپ ہو جاتے تو میں آ کر پروف دیکھتا تھا اور ان لوگوں کے ذریعہ غلطیاں لگوا کر دیتا تھا۔“ (۱۹)

بالآخر یہ کتاب ۱۹۷۶ء میں طبع ہوئی۔ یہ کتاب اس حوالے سے بے حد اہم ہے کہ اس میں ۱۹۵۸ء کے بعد کا تقریباً سبھی غیر مطبوعہ و غیر مدون کلام آ گیا ہے۔ اس کتاب کو مرتب کرتے وقت جو مسودات عبدالرشید کے پیش نظر تھے اس کی تفصیل انھوں نے ”شب رفتہ کے بعد“ میں موجود

اپنے ”عرض مرتب“ میں دی ہے جس کا خلاصہ کچھ یوں بنتا ہے۔

۱۔ ایک رجسٹر جس پر نمبر شمار نہیں ہیں، صفحات کی تعداد تقریباً ۳۸۰ ہے اس میں ان کے کالج کا کلام، تراجم، ماہنامہ ”عروج“ کی ادارت کے دوران فزلیں، ایک مثنوی اور وہ کلام جو ”شبِ رفتہ“ میں شامل ہے پہلی نظم ”ناکام“ دوسری ”حسن“ (۱۹۳۶ء) اور آخری نظم ”ریوز“ ہے۔ آخری صفحات پر مکمل کوائف زندگی ہیں۔

۲۔ تین فائلیں

(i) اپنے اور محکمے کے گروپ فونو

(ii) متفرق مسودات نثر اور وہ نظمیں جنہیں بار بار بنایا گیا۔

(iii) بغرض اشاعت سن وار محفوظ کی گئی نظمیں جن کی الگ الگ فائل تھی

(۱) ۱۹۵۱ء سے ۱۹۶۰ء تک

(ب) ۱۹۶۰ء سے ۱۹۶۳ء تک

(ج) ۱۹۶۳ء سے ۱۹۶۶ء تک

(د) ۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۳ء تک

(۳) چار لفافوں کے بنڈل جن میں دوستوں کے خطوط، ادھوری نظمیں، شلاط کی تصویریں اور خطوط شامل ہیں۔

(۴) مسودات کا ایک بنڈل جس میں وفات سے پہلے وہ ساری نظمیں محفوظ کرنا چاہتے تھے، صاف انداز سے لکھ دی گئی ہیں، مگر یہ نامکمل ہے۔ ایک فہرست کی فائل ہے۔ (۲۰)

ان مسودات کو سامنے رکھ کر ”شبِ رفتہ کے بعد“ مرتب کی گئی۔ کتاب کے آغاز میں وہ چند ابتدائی نظمیں بھی شامل کی گئی ہیں جو ”شبِ رفتہ“ میں جگہ نہ پاسکی تھیں، بقول عبدالرشید ان کی تعداد ۱۶ ہے (۲۱) مگر کتاب میں اپریل ۱۹۵۸ء تک ۳۰ تخلیقات بنتی ہیں۔ یوں سارا کلام ملا کر کتاب میں دو سو باسٹھ نظموں اور اکتالیس غزلوں کو شامل کیا گیا ہے۔ جب یہ کتاب شائع ہوئی تو اسے ایک حد تک تو پذیرائی حاصل ہوئی اور اسے مجید امجد کی شاعری کا ایک اہم مجموعہ تسلیم کیا گیا تاہم بعض محققین (مثلاً ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر محمد امین وغیرہ) نے ان بہت سی خامیوں اور غلطیوں کی نشاندہی بھی کی جو مرتب کی کوتاہی کے سبب کتاب میں راہ پا گئی تھیں بقول ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا:

”کتاب اگرچہ تاریخی ترتیب سے مرتب کی گئی ہے مگر متعدد جگہوں پر خاصی تقدیم و تاخیر ہے اور تاریخی ترتیب پوری طرح قائم نہیں رہی۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ کتاب کی پروف خوانی میں سخت ااپروائی برتی گئی جس کی وجہ سے یتکڑوں اغلاط در آئیں۔ بعد میں ایک صحت نامہ مرتب کرایا گیا (جس کی ترتیب میں غالب حصہ میرا ہی تھا) اس میں متن کے تین سو پچھتر الفاظ کی تصحیح کی گئی ہے، لیکن اغلاط اس سے کہیں زیادہ ہیں۔“ (۲۲)

کتاب میں پروف کی اغلاط کی ذمہ داری تو مرتب عبدالرشید پر عائد ہوتی ہے اور اس کا اعتراف انھوں نے اپنے انٹرویو میں بھی کیا ہے کہ ”جب مسودہ“ ٹائپ ہوتا تھا تو میں آکر پروف دیکھتا تھا اور ان لوگوں (سعادت سعید، فہیم جوزی) کے ذریعہ غلطیاں لگوانے کو کہتا تھا۔ سعادت سعید اور فہیم جوزی نے غلطیاں لگوانے کے بعد دوبارہ پروف نہیں دیکھا اور پریس مین کو چھاپنے کا کہہ دیا۔ یوں کئی مسائل کھڑے ہو گئے، ایک پریس کا ٹائپ گھسا ہوا تھا جس کے سبب، نکتے، شوٹے اور اضافتیں دب گئیں اور بے شمار غلطیاں رہ گئیں۔ چونکہ یہ ذمہ داری میری تھی مگر میں اسے نبھا نہیں سکا۔ مجھے اعتماد نہیں کرنا چاہیے تھا۔ کتاب کی ترتیب میں جو سخت کی گئی تھی وہ پریس اور دوستوں کی غلطی سے ضائع ہو گئی۔“ (۲۳)

ایک اور بات جس کا تذکرہ بھی کیا گیا کہ کتاب شائع ہونے کے بعد مارکیٹ میں نہیں آسکی، کتاب کے یوں اچانک غائب ہو جانے کے بارے میں ادبی حلقوں کی طرف سے حیرت کا اظہار بھی کیا گیا (۲۴) اس بارے میں عبدالرشید کا موقف تھا کہ ”کتاب چھپنے کے بعد پانچ کاپیاں میں نے لیں اور ساری کتاب امجد اسلام امجد کے حوالے کر دی گئی۔“ (۲۵)

کتاب میں پروف کی اغلاط کے علاوہ نظموں کی ہیئت میں تبدیلیاں بھی نظر آتی ہیں۔ اگر ”کلیات مجید امجد“ سے اس کا موازنہ کیا جائے (۲۶) تو بعض واضح اختلافات نظر آئیں گے مثلاً ”شب رفتہ“ میں شامل نظمیں ”مشرق و مغرب“ (ص ۱۴) ”منزل“ (ص ۱۶)، ”ایک فوٹو“ (ص ۷۹)، ”صبح کے اجالے میں“ (ص ۹۲) وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جو اپنی ہیئت کے اعتبار سے ”کلیات مجید امجد“ میں مختلف انداز سے درج ہوئی ہیں۔ امکان یہی ہے کہ ان نظموں کے مختلف متون ان مسودات میں موجود ہوں گے۔

غرض ”شب رفتہ کے بعد“ اپنی تمام تر کمزوریوں اور کوتاہیوں کے باوجود نئی شاعری کا ایک اہم موڑ قرار پاتی ہے۔ ۱۹۵۸ء کے بعد مجید امجد نے شاعری میں جس طرح فکری و فنی تبدیلیوں کی بنیاد رکھی اور جدید نظم کی طرف سفر شروع کیا اس کی کہانی اس کتاب میں دیکھی جاسکتی ہے۔ بعد ازاں ان کے کلام کے جتنے انتخاب کئے گئے ان میں غالب حصہ اسی کتاب کا شامل رہا۔

”گلاب کے پھول“:

حیات خان سیال کی مرتب کردہ تنقیدی مضامین اور انتخاب کلام پر مشتمل یہ کتاب مکتبہ میری لائبریری، لاہور کی طرف سے ۱۹۷۸ء میں طبع ہوئی۔ یہ کتاب دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصہ میں تنقیدی و تاثراتی مضامین، آرا اور مجید امجد کا وہ انٹرویو شامل ہے جو خواجہ محمد زکریا نے ۱۹۷۲ء میں لیا اور ”قند“ مجید امجد نمبر (ص ۱۷۵) میں شائع ہوا تھا۔ جب کہ دوسرا حصہ مجید امجد کے کلام کے مختصر انتخاب پر مشتمل ہے۔

یہ کتاب مضامین کے حوالے سے خاصی اہم ہے۔ خصوصاً شیر افضل جعفری (”کوی سدھارتھ، مجید امجد“: ص ۳۶) اور جعفر طاہر (”مجید امجد اور ان کی شاعری“: ص ۷۴) کے مضامین خاص توجہ کے مستحق ہیں تاہم انتخاب کلام میں بہت سی کمزوریاں مل جاتی ہیں۔ انتخاب کا پہلا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے، اس میں مرتب نے بائیس (۲۲) غزلوں کو شامل کیا ہے۔ سات غزلیں ”شب رفتہ“ سے اور بارہ (۱۲) ”شب رفتہ کے بعد“ سے لی گئی ہیں جب کہ تین غزلیں ایسی ہیں جو اس سے پہلے ”شب رفتہ کے بعد“ میں بطور نظم جگہ پا چکی ہیں۔ تین غزلیں یہ ہیں:

۔ اب یہ مسافت کیسے طے ہواے دل تو ہی بتا (ص ۱۵۹)

۔ سفر کی موج میں تھے وقت کے غبار میں تھے (ص ۱۶۰)

۔ برس گیا بہ خراباتِ آرزو ترا غم (ص ۱۶۴)

یہ تینوں غزلیں ”شب رفتہ کے بعد“ میں بالترتیب ”بول انمول“ (ص ۹۸)، ”جہاں نور“ (ص ۱۷۰) اور ”کوئٹہ تک“ (ص ۵۵: دوسرا حصہ) کے عنوانات کے تحت شامل ہو چکی ہیں۔ یہی کیفیت حصہ نظم میں بھی ہے ”گلاب کے پھول“ میں کل اکتالیس نظموں کا انتخاب کیا گیا ہے (بارہ ”شب رفتہ“ سے اور انیس نظمیں ”شب رفتہ کے بعد“ سے حاصل کی گئی ہیں) آخر میں دو

غیر مہلک ”سہرے“ ہیں، پہلا فردی ۱۹۳۹ء میں پوہری شیر محمد شمری کی شادی کا اور دوسرا دسمبر ۱۹۷۳ء میں احمد کلیم شمری کی شادی کے موقع پر لکھا گیا۔ ان نفلوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ مرتب نے نفلوں کا انتخاب کرتے وقت زیادہ تر دہائیں کیا کیونکہ ”شبِ رفتہ کے بعد“ میں شامل دو نفلیں ”یہ قصہ حاصل جاں ہے“ (ص ۱۶۲) اور ”میلی میلی نکاہیں“ (ص ۲۰۴) اپنے پرانے عنوانات بالترتیب ”ثمرِ خوں“ (ص ۲۳۳) اور ”گوشہٴ امن“ (ص ۲۴۳) کے ساتھ ”گلاب کے پھول“ میں درج ہیں نیز انتخاب کو ترتیب دیتے وقت کوئی طریقہ کار اختیار نہیں کیا گیا۔ اس کے علاوہ کتابت کی اغلاط بھی کتاب میں ملتی ہیں جن کے باعث بھی اس کی اہمیت میں کمی واقع ہوتی ہے۔

”آن گنت سورج“:

۱۹۷۹ء میں ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ”آن گنت سورج“ کے نام سے مجید امجد کے کلام کا انتخاب کیا جسے ضیائے ادب، لاہور نے شائع کیا۔ یہ مختصر انتخاب صحتِ متن اور پیش کش کے حوالے سے گزشتہ کتاب سے بہتر تھا۔ اس انتخاب کا جواز مرتب نے اپنے ”ابتدائیہ“ میں یوں پیش کیا ہے:

”مجید امجد کی شہرت زیادہ تر ان کی وفات کے بعد ہوئی، اس عرصہ میں دو مجموعے چھپے ہیں یعنی ”مرے خدامرے دل“ اور ”شبِ رفتہ کے بعد“ جبکہ ”شبِ رفتہ“ ۱۹۵۸ء میں چھپا تھا۔ ان میں سے کوئی مجموعہ بھی قارئین کے وسیع حلقے تک نہیں پہنچا۔ ”شبِ رفتہ“ کبھی کبھی محض نیا ادارہ سے دستیاب ہوتا ہے، ”شبِ رفتہ کے بعد“ حال ہی میں چھپا ہے، اغلاط سے پر ہے اس لیے اس کا مطالعہ گمراہ کن ہے۔ یہ بھی مارکیٹ سے تقریباً غائب ہو چکا ہے۔ ”مرے خدامرے دل“ بھی کم ہی دکھائی دیتا ہے اور سخت بے ترتیب ہے۔ اس میں متعدد غلطیاں ہیں، اندریں حالات ایک ایسے انتخاب کی اشاعت ضروری معلوم ہوتی ہے جو اغلاط سے پاک ہو اور زیادہ سے زیادہ قارئین تک پہنچ سکے۔“ (۲۷)

گزشتہ مجموعوں اور انتخاب کے حوالے سے ڈاکٹر خواجہ زکریا کی رائے نہایت صائب

ہے کہ اغلاط اور عدم ترتیب کے سبب ان سے مجید امجد کی شاعری کا صحیح تاثر نہیں ابھرتا۔ ”ان گنت سورج“ میں کتابت کی اغلاط اور متن کی صحت کا خاص خیال رکھا گیا ہے تاہم نظموں کی تاریخی ترتیب کئی مقامات پر درست نہیں ہے۔ مرتب کی یہ بات بھی درست ہے کہ پہلے شائع ہونے والی کتب مارکیٹ میں بہت کم دکھائی دیتی ہیں اور اس کتاب کا مقصد مجید امجد کی شاعری کو قارئین کے وسیع حلقے تک پہنچانا ہے مگر بد قسمتی سے یہ کتاب بھی زمانے کی گرد کا شکار ہو گئی اور اپنے اصل مقصد کو پورا نہ کر سکی۔

اس کتاب کے لیے مرتب نے مجید امجد کی چالیس (۴۰) نظموں اور (۱۰) غزلوں کا انتخاب کیا۔ حصہ نظم کو تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے، دور اول (۱۹۴۰ء، ۱۹۵۸ء)، دور دوم (۱۹۵۹ء تا ۱۹۶۷ء) میں انیس (۱۹) نظمیں اور دور سوم (۱۹۶۸ء، ۱۹۷۳ء) میں گیارہ (۱۱) نظمیں شامل ہیں جبکہ حصہ غزل میں غزلیات کی تعداد دس ہے۔ ان منظومات میں بیشتر تو وہی ہیں جو ”شبِ رفتہ“ اور ”شبِ رفتہ کے بعد“ میں بھی شامل ہیں تاہم چند نظمیں پہلی بار اس انتخاب کے ذریعہ منظرِ عام پر آئیں بقول ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا:

”یہ مجموعہ محض انتخاب نہیں۔ اس کی ایک حیثیت اور بھی ہے۔ اس میں بعض ایسی غزلیں اور نظمیں شامل ہیں جو اب تک شائع ہونے والے مجید امجد کے کسی مجموعے میں موجود نہیں ہیں، مثلاً ”سربام“، ”سنگیت“، ”یاروں کا دیس“، ”جنگی قیدی کے نام“، ”اپنے دل کی کھوج میں کھو گئے کیا کیا لوگ“۔ بعض نظموں کا مختلف متن اس مجموعہ میں ہے مثلاً ”دوام“، ”بھادوں“، ”پھولوں کی پلٹن“ وغیرہ۔ اسی طرح بعض غزلوں میں ایسے اشعار بھی شامل کئے گئے ہیں جو کسی اور مجموعہ میں موجود نہیں ہیں۔ اس لحاظ سے اس انتخاب کا مطالعہ ان لوگوں کے لئے بھی ضروری ہے جنہوں نے مجید امجد کے تمام مجموعے پڑھ لئے ہیں۔“ (۲۸)

مگر مرتب نے پہلی بار کتابی شکل میں آنے والی نظموں کے بارے میں یہ وضاحت نہیں کی کہ یہ انہوں نے کہاں سے حاصل کی ہیں تاہم اپنے اختصار کے باوجود یہ مجید امجد کے کلام کا نہایت معیاری انتخاب تھا یہ الگ بات کہ شائع ہوتے ہی یہ بھی گوشہ گم نامی کی نذر ہو گیا۔

”چراغ طاق جہاں“

تاج سعید کا مرتب کردہ یہ انتخاب ۱۹۸۰ء میں سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور نے شائع کیا۔ اگرچہ یہ انتخاب بھی تعلیم مجید امجد کے سلسلہ کی ایک کڑی کے طور پر سامنے لایا گیا مگر اپنی بعض کمزوریوں اور کوتاہیوں کے سبب خاطر خواہ اہمیت حاصل نہ کر سکا۔

انتخاب کا کام کے حوالے سے مرتب نے کتاب کو چار حصوں میں تقسیم کیا۔ پہلا حصہ ”شب رفتہ“ کے عنوان سے ان نظموں اور غزلوں پر مشتمل ہے جو ”شب رفتہ“ سے لی گئیں۔ منتخب نظموں کی تعداد آٹھ اور غزلیں چار ہیں۔

”شب رفتہ“ میں شامل ”حرف اول“ (ص ۱۱) کو ”حرف زبوں کے رنگ نیارے“ (ص ۳۲) کے عنوان سے بدل دیا گیا۔ مرتب کی فہرست کے مطابق دوسرا حصہ ان منظومات پر مشتمل ہے جو ”مرے خدا مرے دل“ اور ”شب رفتہ کے بعد“ سے منتخب کی گئی ہیں۔ اس حصہ میں انتیس (۲۹) نظمیں اور تیرہ (۱۳) غزلیں شامل ہیں۔ کتاب کا یہ حصہ مرتب کی لاپرواہی اور جلد بازی پر دل ہے۔ اس حصہ میں ایک غزل ”عزم نظر نہیں، ہوس جستجو نہیں“ (ص ۱۱۳) کو ”شب رفتہ کے بعد“ اور ”مرے خدا مرے دل“ کا حصہ دکھایا گیا ہے حالانکہ یہ غزل ”شب رفتہ“ (ص ۳۳) پر موجود ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہ غزل ”شب رفتہ“ میں غزلیات کے حصہ ”سفینہ غزل“ میں شامل ہونے کی بجائے نظموں کے حصہ میں شامل کر دی گئی تھی (۲۹) ”چراغ طاق جہاں“ میں شامل غزل ”اب یہ مسافت کیسے طے ہو.....“ (ص ۱۱۴) اور غزل ”سفر کی موج میں تھے.....“ (ص ۱۱۹) ”شب رفتہ کے بعد“ میں بطور نظم کے بالترتیب ”بول انمول“ (ص ۹۸) اور ”جہاں نور“ (ص ۱۷۰) کے درج ہیں۔ مرتب نے انھیں مجموعہ ”مرے خدا مرے دل“ سے لیا جہاں یہ دونوں (بالترتیب ص ۱۲۴ اور ص ۱۳۵) بطور غزل شامل ہیں۔ مگر کہیں بھی مرتب کی جانب سے وضاحت نہیں کی گئی۔

کتاب کا تیسرا حصہ صرف ایک نظم اور ایک غزل پر مشتمل ہے۔ یہ دونوں ”ان گنت سورج“ سے لی گئی ہیں۔ چوتھے حصے میں بھی دو نظمیں ہیں جو ”قد“ مجید امجد نمبر سے انتخاب کی گئی ہیں۔ اس طرح کل انٹھ (۵۹) منظومات کو اس کتاب کے لیے منتخب کیا گیا ہے۔ کتاب کا آغاز مجید

انہد لے دوائے سے ۱۱ تنقیدی مضامین ”پھول زرگس کا“ از سلیم اختر (ص ۱۸) اور ”سوچ لہکتی
ال“ از سران شیر (ص ۲۶) سے ہوتا ہے۔ مرتب نے کتاب کے دیباچے بعنوان ”انجمن انجمن رہا
تہا“ (ص ۱۱) پر اس کتاب کا جواز یوں پیش کیا ہے:

”ہم نے اس مجموعے میں مجید امجد کی بہت ساری تخلیقات میں سے صرف ایسی
نمونوں کا انتخاب کیا ہے جن کے مطالعہ سے مجید امجد کے مزاج کو سمجھنے میں
آسانی ہوتی ہے۔“ (۳۰)

کتاب کا یہ جواز محض لفاظی معلوم ہوتا ہے کیونکہ انتخاب کرتے وقت مرتب کے ذہن
میں اس انداز کا خاکہ نہیں تھا بلکہ مرتب کے ہاتھ جو نظمیں بھی لگیں وہ بلا تحقیق و وضاحت مجموعے
میں شامل کر دی گئیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ مرتب نے مجید امجد کا جو سوانحی خاکہ دیا ہے اس میں بھی
بعض اغلاط رہ گئی ہیں مثلاً مجید امجد کی بیگم کے بارے ان کا خیال ہے کہ وہ ان کے ماموں کی بیٹی
تھیں اور آخری عمر میں نور بصارت سے قطعی محروم ہو چکی تھیں (۳۱) حالانکہ مجید امجد کی بیگم ان کی
خالہ کی بیٹی تھیں اور آخری عمر میں نور بصارت سے محروم ہو گئی تھیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہی
سوانحی خاکہ تاج سعید کے مرتب کردہ ”قد“ مجید امجد نمبر (۱۹۷۵ء) کے صفحہ نمبر ۱۳۰ پر بھی موجود
ہے مگر تقریباً پانچ سال گزرنے کے باوجود اسے درست نہیں کیا گیا۔

چونکہ اس کتاب کا بنیادی ماخذ ”شب رفتہ کے بعد“ اور دیگر رسائل کی نظمیں تھیں اس لیے
لاحالہ وہ بہت سی اغلاط مجموعے میں در آئیں جو اس سے پہلے کے مجموعوں میں موجود تھیں۔ اپنی
بے ترتیبی اور اغلاط کے باعث یہ مجموعہ بہت جلد قارئین کی نظروں سے اوجھل ہو گیا۔

”طاق ابد“:

مجید امجد کی شناخت کا حوالہ اگرچہ نظم ہی رہی تاہم انھوں نے غزلیں بھی تواتر کے ساتھ
کہیں اور نظموں کے مقابلے میں ان کی تعداد بہت کم ہے۔ شمیم حیات سیال کا مرتب کردہ یہ
انتخاب صرف غزلیات پر مشتمل ہے۔ یہ اس حوالے سے اہم بن جاتا ہے کہ غزلیات کا یہ پہلا
انتخاب تھا۔ اسے ۱۹۸۱ء میں آئینہ ادب، لاہور نے طبع کیا۔

کتاب میں غزلیات کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا حصہ ”طلوع مہر“ کے

عنوان سے ۱۹۴۲ء سے ۱۹۵۸ء تک کی انتیس (۲۹) غزلیات کا ہے۔ ان میں پندرہ (۱۵) ”شب رفتہ“ سے اور تیرہ (۱۳) ”شب رفتہ کے بعد“ سے لی گئی ہیں جب کہ ایک غزل ”برس گیا بہ خرابات آرزو ترا غم“ ”شب رفتہ کے بعد“ میں بطور نظم ”کوئے تک“ کے دوسرے حصہ کے طور پر موجود ہے۔ دوسرا حصہ ”عکس عدم“ ۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۸ء تک کی غزلیات کا ہے اس میں کل سولہ (۱۶) غزلیات ہیں۔ تیرہ (۱۳) ”شب رفتہ کے بعد“ سے لی گئی ہیں اور تین غزلیں یعنی غزل ”اب یہ مسافت کیسے طے ہو.....“ (ص ۹۲) غزل ”سفر کی موج میں تھے.....“ (ص ۱۰۱) اور غزل ”یہ قصہ حاصل جاں ہے اسی میں رنگ بھریں“ (ص ۱۱۷) مجموعہ ”شب رفتہ کے بعد“ میں بطور نظم بالترتیب ”بول انمول“ (ص ۹۸)، ”جہاں نورڈ“ (ص ۱۷۰) اور ”یہ قصہ حاصل جاں ہے“ (ص ۱۶۲) کے عنوانات کے تحت موجود ہیں۔ مگر کہیں بھی مرتب نے اس کا حوالہ نہیں دیا۔ تیسرا حصہ ”غروب جاں“ ۱۹۶۹ء سے ۱۹۷۴ء تک کی غزلیات کا ہے۔ اس میں کل چودہ (۱۴) غزلیں ہیں۔ غزل ”پھولوں میں سانس لے کر برستے بموں میں جی“ (ص ۱۲۸) ”شب رفتہ کے بعد“ میں بطور نظم بعنوان اے قوم (ص ۲۹۷) شامل ہے۔ اس حصے میں درج دو غزلیں (i) ”یہ دن یہ شگفتہ دنوں کا آخری دن“ (ص ۱۴۷) اور (ii) ”ابھی ابھی انھی کنجوں میں اس کے سائے تھے“ (ص ۱۴۹) درحقیقت ایک ہی غزل ہے جسے مرتب نے غلطی سے دو الگ غزلیات کے طور پر شمار کیا ہے۔ مکمل غزل ”شب رفتہ کے بعد“ (ص ۳۷۵) پر ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔ اس حصے کی آخری غزل ”سنا ہے میں نے کہ شعری تمہاری سمت سفر“ (ص ۱۵۱) مجموعہ ”مرے خدا مرے دل“ (ص ۱۵۲) سے لی گئی ہے۔

کتاب کا آغاز مجید امجد کی غزل پر ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کے مختصر تاثر بعنوان ”مجید امجد کی غزل“ (ص ۹) اور انور سدید کے مضمون بعنوان ”مجید امجد کی غزل“ (ص ۱۱) سے ہوتا ہے مگر مرتب نے اپنی طرف سے کوئی تحریر یا وضاحت کتاب میں شامل نہیں کی۔ اس کے علاوہ پروف ریڈنگ کی بھی کچھ اغلاط موجود ہیں مثلاً غزل ”کبھی تو سوچا ترے سامنے نہیں گزرے“ میں ”کبھی“ لفظ کچھ سے بدل گیا ہے جس کے سبب مصرعہ خارج الوزن ہو جاتا ہے تاہم ان کمزوریوں کے باوجود غزلیات کے پہلے انتخاب کے طور پر اس کی خاص اہمیت بنتی ہے۔ کتاب میں شامل غزلیات کو ترتیب دیتے وقت مرتب نے نسبتاً بہتر انداز اختیار کیا ہے اور کوشش کی ہے کہ زمانی

اعتبار سے انھیں مرتب کیا جائے جس میں وہ بہت حد تک کامیاب بھی ہوئی ہیں۔

”مرگِ صدا“:

ڈاکٹر محمد امین کا مرتب کردہ یہ انتخاب مجید امجد کی غزلیات پر مبنی ہے اسے ۱۹۸۲ء میں پکاروان ادب ملتان نے شائع کیا۔ اس انتخاب کی خاص بات پہلی بار ”مظہر عام پر آنے والی چند غیر مطبوعہ غزلیات ہیں (۳۲) بلاشبہ اس کی بدولت اس کتاب کی اہمیت اور وقعت میں اضافہ ہوا ہے مگر مجموعی طور پر کچھ کمزوریاں بھی کتاب میں راہ پا گئی ہیں۔ مثلاً تاریخی ترتیب میں خاصی تقصیر و تاخیر پائی جاتی ہے اور بعض غزلوں کے اشعار اس مجموعہ سے خارج کر دیئے گئے ہیں، غزل ”یہ دن یہ تیرے شگفتہ دنوں کا آخری دن“ کے صرف پانچ اشعار شامل کتاب ہیں جبکہ یہ غزل سترہ اشعار پر مبنی ہے اور ”شبِ رفتہ کے بعد“ میں صفحہ ۳۷ پر موجود ہے۔ ”مرگِ صدا“ (ص ۱۰) پر موجود دو اشعار کو مکمل غزل کے طور پر شامل کیا گیا ہے۔ ”شبِ رفتہ کے بعد“ میں شامل نظم ”کوئید تک“ (ص ۵۵) کے دونوں حصوں کو دو الگ الگ غزلوں میں شمار کیا گیا ہے۔ اسی طرح بعض نظموں کو بطور غزل شامل کیا گیا ہے مثلاً ”مرگِ صدا“ میں غزل ”اب یہ مسافت کیسے طے ہو.....“ (ص ۳۸) غزل ”جو دن کبھی نہیں بیتا وہ دن کب آئے گا“ (ص ۵۶) غزل ”سفر کی موج میں تھے.....“ (ص ۵۸) ایسی نظمیں ہیں جو ”شبِ رفتہ کے بعد“ میں بطور نظم آتی ہیں۔ اگرچہ اس سے پہلے کے مجموعوں ”مرے خدا مرے دل“ اور ”طاقِ ابد“ میں ان کو بطور غزل ہی شامل کیا گیا ہے مگر ”مرگِ صدا“ میں انھیں بطور غزل شامل کرنے کا جواز مرتب نے ”حرفِ اظہار“ میں کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

”میں نے کوشش کی ہے کہ اس انتخاب سے مجید امجد کے خدو خال اجاگر ہو سکیں، اردو غزل میں ان کے لہجے کی پہچان ہو سکے اور غزل میں بھی ان کے مقام کا تعین کیا جاسکے۔ ”شبِ رفتہ“، ”مرے خدا مرے دل“، ”شبِ رفتہ کے بعد“ اور ”آن گنت سورج“ سے انتخاب کیا گیا ہے اور چند غزلیں اپنی بیاض سے نقل کی گئی ہیں۔ تین غزلیں ”شبِ رفتہ کے بعد“ میں ”کون دیکھے گا“، ”جہانِ نور“ اور ”بولِ انمول“ کے عنوانات سے نظموں میں شامل ہیں۔

”مرے خدامے دل“ میں انھیں غزل کے روپ میں چھاپا گیا ہے، میں نے مجید امجد سے انھیں غزلوں کے نام ہی سے سنا ہے اور میری بیاض میں یہ غزلوں کی صورت میں درج ہیں، اس لیے میں نے انھیں غزلوں میں شامل کیا ہے۔“ (۳۳)

یہ انتخاب غیر مطلوبہ غزلیات کے باعث اہمیت کا حامل ہے اور غزلوں کے متن پر خاص توجہ دی گئی ہے مگر کسی تحقیقی طریقہ کار کو اختیار نہ کرنے کے سبب اس میں کوئی خاص ترتیب اور تنظیم نظر نہیں آتی۔

”اے دل تو ہی بتا“:

ساحل احمد کا مرتب کردہ یہ انتخاب بھی مجید امجد کی غزلیات پر مبنی ہے۔ اسے اردو رائٹرز گلڈ آلہ آباد (بھارت) نے ۱۹۸۶ء میں شائع کیا۔ بھارت سے شائع ہونے والا یہ پہلا انتخاب تھا (۳۴)۔ اس انتخاب میں مجید امجد کی باسٹھ (۶۲) غزلیں ہیں جن میں پندرہ (۱۵) ”شب رفتہ“ سے، چالیس (۴۰) ”شب رفتہ کے بعد“ سے اور ایک ایک غزل ”مرے خدامے دل“ اور ”آن گنت سورج“ سے لی گئی ہے جبکہ پانچ غزلیں ”شب رفتہ کے بعد“ میں بطور نظم موجود ہیں۔ یہ کتاب بھی گزشتہ مجموعوں سے اخذ شدہ ہے اس لیے مشمولات کی کوتاہیاں دہرائی گئی ہیں۔ غزلیات کی تقدیم و تاخیر کے علاوہ کچھ ”طاق ابد“ سے من و عن کتابت کر لیا گیا ہے۔ کتاب کا آغاز ساحل احمد کے دیباچے اور ڈاکٹر انور سدید کے مضمون ”مجید امجد کی غزل“ سے ہوتا ہے۔

”لوح دل“ (کلیات مجید امجد):

تاج سعید کا مرتب کردہ یہ مجموعہ ۱۹۸۷ء میں مکتبہ ارژنگ پشاور نے شائع کیا۔ اس مجموعے میں مجید امجد کے معلوم کلام کو شامل کر کے کلیات کی شکل دی گئی ہے۔ یہ مجید امجد کا پہلا شعری کلیات ہے، اس میں ان کے دونوں مستقل مجموعوں اور رسائل میں بکھرے مضامین کو یک جا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بکھرے کام کی یک جائی کے تناظر میں تو یہ مجموعہ عمدہ کاوش تھی مگر دقت نظر سے مطالعہ کرنے پر اس میں بے شمار غلطیاں اور کوتاہیاں نظر آ جائیں گی۔ اگرچہ کتاب کے ”حرف آغاز“ میں مرتب نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ:



”راقم نے جمیل النبی صاحب مالک مکتبہ عالیہ لاہور کی فرمائش پر ان (مجید امجد) کا تمام کلام ایک کلیات میں مرتب کیا ہے اور اس میں کچھ اضافی تحقیقات بھی مجھے مختلف رسائل سے دستیاب ہوئی ہیں اور دوسری کتابوں میں درج نہیں ہیں وہ بھی اس کلیات میں شامل کر دی ہیں۔“ (۳۵)

مگر کتاب کے مطالعہ سے مرتب کا دعویٰ نہ صرف غلط ثابت ہوتا ہے بلکہ مرتب کی تحقیقی کمزوری اور تن آسانی کی مثالیں بھی ملیں گی۔ مثال کے طور پر ”لوح دل“ میں شامل نظمیں ”سربام“ (ص ۵۸۳)، ”سنگیت“ (ص ۵۸۴)، ”یاروں کا دیس“ (ص ۵۸۵)، ”جنگی قیدی کے نام“ (ص ۵۹۲) اور غزل ”اپنے دل کی کھوج میں کھو گئے کیا کیا لوگ“ (ص ۶۰۶) ایسی تخلیقات ہیں جو ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کے مرتب کردہ انتخاب ”ان گنت سورج“ سے لی گئی ہیں (اور جس کے بارے میں خواجہ صاحب کا دعویٰ ہے کہ وہ پہلی بار شائع ہو رہی ہیں) غزل ”یہ دنیا راست ہے ہم مسافر“ (ص ۵۹۷)، غزل ”ہو کے اس چشم سے پرست سے مست“ (ص ۵۹۸) دو شعر ”نوکِ قلم سے حرفِ تمنا ٹپک پڑا“ (ص ۶۰۶) اور غزل ”نئی صبحوں کی سیر کا یہ خیال“ (ص ۶۰۸) ڈاکٹر محمد امین کی مرتبہ کتاب ”مرگِ صدا“ سے لی گئی ہیں۔ یوں مرتب کا یہ دعویٰ کہ باقیات کے عنوان سے کلیات میں موجود تخلیقات پہلی کتابوں میں درج نہیں، غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ اس کتاب میں تحقیقی نقطہ نظر سے اور بھی اغلاط پائی جاتی ہیں خصوصاً ”باقیات“ کا حصہ خاص توجہ کا طالب ہے۔ اس حصہ میں آٹھ نظمیں ایسی بھی ہیں جو اس سے پہلے ”شبِ رفتہ“ اور ”شبِ رفتہ کے بعد“ میں بھی شائع ہو چکی ہیں۔ مرتب نے ان نظموں کو دیکھنے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ مختلف رسائل کی ورق گردانی میں ان نظموں کو الگ کر لیا گیا جن کے عنوانات دونوں مستقل مجموعوں سے مختلف تھے اور ان نظموں کو دیکھے بغیر یہ مفروضہ قائم کر لیا گیا کہ یہ نظمیں کسی دوسرے مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔ حالانکہ یہ بھی جانتے ہیں کہ مجید امجد ایک نظم کو بار بار درست کرتے اور اسے مختلف شکلیں دیتے رہتے تھے، یہی صورت حال عنوانات کے ساتھ بھی درپیش تھی کہ وہ نظم کا عنوان تبدیل کرتے رہتے تھے۔ یہاں بھی یہی کچھ ہوا کہ رسائل میں جن عنوانات کے تحت نظمیں شائع ہوئی تھیں ان عنوانات کو انھوں نے اپنے مسودات میں تبدیل کر دیا اور وہ بعد میں شائع بھی ہوئے مگر مرتب نے شائع شدہ کتب دیکھے بغیر یہ فرض کر لیا کہ یہ نظمیں غیر مطبوعہ یا غیر مدون ہیں۔ چند مثالیں دیکھیں:

(i) ”لوہ دل“ (ص ۵۸۶) پر ”ایک نظم“ کے عنوان سے نظم ہے

۔ سنہری دو پہروں، روپیلی رتوں

میں سورج مکھی کے شکوفوں کے پاس

یہ نظم ”شبِ رفتہ کے بعد“ میں ”ماڈرن لڑکیاں“ (ص ۶۸) کے عنوان سے موجود ہے اور ”لوہ دل“ میں ”شبِ رفتہ کے بعد“ کا جو حصہ ہے وہاں یہ نظم (ص ۲۲۶) پر موجود ہے۔

(ii) ”لوہ دل“ حصہ باقیات (ص ۵۸۹) نظم ”جنگ“

۔ اک محافظ ستارے نے کل شام

کرہ ارض کو خبر دی ہے

بدلے ہوئے عنوان ”۲۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر“ کے ساتھ ”شبِ رفتہ“ (ص ۴۳) میں موجود ہے۔ ”لوہ دل“ میں بھی اس نظم کو ”شبِ رفتہ“ کے حصہ میں صفحہ نمبر ۶۴ پر ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

(iii) ”لوہ دل“ حصہ باقیات (ص ۵۴۶) نظم ”صبح بہاراں“ تبدیل شدہ عنوان اپنے دل میں ڈر ہو..... کے ساتھ ”شبِ رفتہ کے بعد“ (ص ۲۴۷) میں ہے۔ ”لوہ دل“ میں بھی اسے صفحہ نمبر ۴۱۹ پر دیکھا جاسکتا ہے۔

(iv) ”لوہ دل“ (ص ۵۹۹) غزل ”صدیوں سے راہ تکتی ہوئی وادیوں میں تم“، ”شبِ رفتہ کے بعد“ (ص ۵۵) پر بطور نظم ”کوسٹ تک“ کے ایک حصے کے طور پر موجود ہے۔ ”لوہ دل“ ہی میں اسے باقیات کے علاوہ صفحہ نمبر ۲۱۱ پر ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

(v) ”لوہ دل“ حصہ باقیات (ص ۵۹۱) نظم ”آپریشن سے ایک دن پہلے“ تبدیل شدہ عنوان ”مریض کی دعا“ کے ساتھ ”شبِ رفتہ کے بعد“ (ص ۲۰۰) میں بھی ہے۔ ”لوہ دل“ کے صفحہ نمبر ۲۵۶ پر بھی اس نظم کو دیکھ سکتے ہیں۔

(vi) حصہ باقیات ”لوہ دل“ کی غزل ”قافلے کتنے پیش و پس گزرے“ (ص ۶۰۱) ”شبِ رفتہ“ میں بطور نظم ”واماندہ“ (ص ۴۲) کے طور پر موجود ہے۔ ”لوہ دل“ کے حصہ ”شبِ رفتہ“ میں بھی یہ اس عنوان کے تحت آچکی ہے۔

ان چند مثالوں سے یہ بات تو بخوبی واضح ہو جاتی ہے کہ مرتب نے کسی قسم کے تردد،

جستجو اور تلاش کے بجائے محض عنوانات کی تبدیلی کو مد نظر رکھتے ہوئے اُسے نئی نظم قیاس کر لیا۔ صرف یہی نہیں بلکہ کتابت کی بھی بے شمار اغلاط پوری کتاب میں بکھری پڑی ہیں۔ اگرچہ مرتب نے کوشش کی ہے کہ ”شبِ رفتہ کے بعد“ کے آخر میں درج اغلاط نامے میں پروف کی جن غلطیوں کی نشاندہی کی گئی ہے وہ ”لوہِ دل“ میں شامل نہ ہوں۔ (اور جزوی حد تک وہ کامیاب بھی ہوئے ہیں) مگر پھر بھی بہت سی اغلاط رہ گئی ہیں۔ کتاب کے آغاز میں مرتب نے مجید امجد کے جو حالاتِ زندگی درج کیے ہیں وہ بھی اغلاط سے خالی نہیں۔ یہ وہ سوانحی خاکہ ہے جو اس سے پہلے ”قند“ (۱۹۷۵ء) اور ”چراغِ طاقِ جہاں“ (۱۹۸۰ء) میں شامل کیا گیا تھا۔ یعنی سوانحی حوالے سے غلط فہمیوں کا تسلسل بارہ سال پر محیط ہے مگر اس دوران اسے درست کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ کتاب کے حوالے سے ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا کی یہ رائے درست نظر آتی ہے کہ

”کلیاتِ مجید امجد کی کتابت ہو چکی تھی اور پروف خوانی کا کام احتیاط سے جاری تھا کہ اس دوران ”لوہِ دل“ کے نام سے تاج سعید نے مجید امجد کا کلام جلد بازی میں چھاپ دیا۔ انھوں نے فقط یہ کیا کہ مطبوعہ مجموعے ”شبِ رفتہ“ اور ”شبِ رفتہ کے بعد“ کاتب کے حوالے کر دیئے ہیں اور کاتب نے انھیں اغلاط سمیت نقل کر دیا ہے۔ انھوں نے کتاب کے حرفِ آغاز میں دعویٰ کیا ہے کہ اس میں کچھ اضافی تخلیقات بھی مجھے مختلف رسائل سے دستیاب ہوئی ہیں اور دوسری کتابوں میں درج نہیں ہیں، وہ بھی اس کلیات میں شامل کر دی ہیں۔ اس جملے میں الفاظ کی تقدیم و تاخیر سے قطع نظر حقیقت یہ ہے کہ متعدد اضافی نظمیں میرے مرتب کردہ انتخاب ”ان گنت سورج“ سے لی گئی ہیں۔ اس کے علاوہ محمد امین کے انتخاب ”مرگِ صدا“ سے کئی غزلیں اُڑالی ہیں اور تکلیف دہ بات یہ ہے کہ اعتراف کرنے کی بھی ضرورت محسوس نہیں کی مگر اصل لطیفہ یہ ہے کہ آٹھ نظمیں ایسی بھی ہیں جو ”لوہِ دل“ میں دو جگہ درج ہیں۔ پہلے یہ مفصل کتاب میں آئی ہیں اور پھر باقیات کے تحت دہرا دی گئی ہیں۔ میں نہیں سمجھ سکا کہ اس طرح کتابیں مرتب کرنے سے کاروباری مقاصد کے سوا کیا حاصل ہوتا ہے؟“ (۳۶)

”کلیات مجید امجد“:

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کی مرتب کردہ ”کلیات مجید امجد“ کو جنوری ۱۹۸۹ء میں ماوراء
پبلشرز لاہور نے شائع کیا۔ اگرچہ اس سے پہلے تاج سعید ”اوج دل“ کے نام سے کلیات مرتب
کر چکے تھے مگر کسی تحقیقی طریقہ کار کے عدم استعمال کے باعث یہ اغلاط سے پُر تھا۔ اس کے مقابلے
میں ڈاکٹر خواجہ زکریا کے مرتب کردہ کلیات میں ایک نظم اور ضابطہ ملتا ہے نیز انھوں نے تحقیقی انداز
نظر اختیار کیا ہے جس کی وجہ سے اب تک شائع ہونے والی کتابوں میں صحت متن اور پیش کش کے
اعتبار سے یہ سب سے بہتر کتاب ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے کلیات کے پیش لفظ میں نہایت
وضاحت کے ساتھ کتاب کے جواز، طریقہ کار اور پہلے شائع ہونے والے مجموعوں کے بارے میں
گفتگو کی ہے۔ (۳۷)

اس کلیات کی اہمیت اس حوالے سے بھی بنتی ہے کہ اسے ترتیب دیتے ہوئے مرتب
کے مد نظر نہ صرف شائع ہونے والے مجموعے تھے بلکہ وہ تمام قلمی مسودات بھی تھے جو انھیں
۱۸ جون ۱۹۸۲ء کو جاوید قریشی سے حاصل ہوئے تھے (۳۸)۔ پیش لفظ میں انھوں نے ان
مسودات کا ذکر بھی کیا ہے جو عبدالرشید کی فراہم کردہ فہرست میں تو تھے (۳۹) مگر وہ مرتب کو نہ مل
سکے اور یہ اب تک معممہ ہے کہ وہ مسودات اب کس کے پاس ہیں۔ ان میں مجید امجد کے کوائف،
فوٹو اور محکمے کے گروپ فوٹو، شلاط کی تصویریں اور خطوط، دوستوں کے خطوط نیز کلام کا ایک رجسٹر
بھی ہے جو مرتب کو خستہ حالت میں ملا تھا، غرض دیباچے میں ڈاکٹر خواجہ زکریا نے تفصیل کے ساتھ
تمام مسائل اور امور کا ذکر کیا ہے جو کلیات کو مرتب کرتے وقت انھیں پیش آئے اور کلیات کی صحت
کے بارے میں ان کا دعویٰ کافی حد تک درست معلوم ہوتا ہے کہ

”ان صراحتوں کے بعد اگر یہ دعویٰ کیا جائے کہ ’کلیات مجید امجد‘ کے نام سے
چھپنے والا یہ مجموعہ مکمل ترین ہی نہیں، صحیح ترین بھی ہے تو مبالغہ نہیں ہوگا۔ امید
ہے کہ اس اشاعت سے کلام مجید امجد کے اب تک طبع ہونے والے متنوں کی
اغلاط کا ازالہ ہو جائے گا۔“ (۴۰)

کلیات کو مرتب کرتے وقت چونکہ تاریخی ترتیب کو سامنے رکھا گیا اس لیے ”شب رفتہ“

اور ”شب رفتہ کے بعد“ کی تاریخی ترتیب اپنی شناخت کھو بیٹھی، وہ نظمیں جو ۱۹۵۸ء تک لکھی گئی تھیں مگر ”شب رفتہ“ میں جگہ نہ پاسکی تھیں اپنی زمانی ترتیب کے ساتھ کلیات میں شامل ہو گئی ہیں نیز انچاس (۴۹) ایسی نظمیں اور غزلیں ہیں جو دیگر مجموعوں میں تو شامل ہیں مگر کلیات کی شکل میں پہلی بار شائع ہوئی ہیں۔ کلیات کے متن کا مطالعہ دقت نظر سے کیا جائے تو یہ پروف کی ان بے شمار اغلاط سے پاک دکھائی دے گا جس کا شکار مجید امجد کے دیگر مجموعہ ہائے کلام رہے۔ اس طرح یہ کہنا بے جا نہ ہو گا کہ یہ اب تک کی کتابوں میں سب سے زیادہ جامع اور مستند کتاب ہے تاہم جزوی سطح پر چند کمزوریاں اس میں بھی ضرور نظر آتی ہیں جن کا تعلق اشاعتی معیار اور تحقیقی انداز نظر سے ہے۔ مثال کے طور پر

(i) مرتب نے ”شب رفتہ“ اور ”شب رفتہ کے بعد“ کے علاوہ شائع ہونے والے کلام کے بارے میں یہ وضاحت پوری طرح نہیں کی کہ کون سی نظم کس مجموعے سے حاصل کی ہے اور ”عروج“ سے حاصل کردہ نظمیں کون کون سی ہیں۔

(ii) مرتب نے نظموں کے ماخذات کے لیے جو علامتی نشان وضع کیے ہیں اگرچہ وہ بہت مددگار ثابت ہوتے ہیں تاہم اس میں بھی چند نشانات لگاتے وقت کوتاہی برتی گئی ہے یعنی کلیات میں شامل نظم ”دستک“ (ص ۱۳۲) کے بارے میں جو علامتی نشان دیا گیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ نظم پہلی بار کلیات میں شامل ہو رہی ہے جبکہ یہی نظم ”شب رفتہ“ (ص ۴۶) پر اسی عنوان کے تحت موجود ہے۔ کلیات میں مرتب نے ”کون“ کے عنوان سے دو نظموں کو ”شب رفتہ کے بعد“ میں شامل کیا ہے یہ دونوں نظمیں کلیات میں بالترتیب صفحہ نمبر ۷۲ اور ۱۲۸ پر موجود ہیں مگر ان میں سے صفحہ نمبر ۷۲ پر موجود نظم ”شب رفتہ کے بعد“ میں شامل نہیں ہے البتہ صفحہ نمبر ۱۲۸ والی نظم ”شب رفتہ کے بعد“ (ص ۳) پر دیکھی جاسکتی ہے۔ اسی انداز کی ایک اور غلطی بھی کلیات میں موجود ہے یعنی ”جیون دیس“ کے عنوان سے دو نظمیں کلیات میں بالترتیب صفحہ نمبر ۱۲۴ اور ۳۲۳ پر موجود ہیں اور ان دونوں کو ”شب رفتہ کے بعد“ میں شمار کیا گیا ہے جبکہ کلیات میں صفحہ نمبر ۲۴۷ والی نظم ”شب رفتہ کے بعد“ میں نہیں ہے البتہ صفحہ ۳۲۳ والی نظم ”شب رفتہ کے بعد“ (ص ۵۲) پر موجود ہے۔

(iii) کلیات میں نظم ”نہ کوئی سلطنت غم ہے نہ اقلیم طرب“ صفحہ نمبر ۲۵۳ تا ۲۶۷ موجود ہے، اگرچہ صفحات کے نمبر تو درست لگے ہیں مگر کاپی جوڑتے وقت دو صفحات آگے پیچھے ہو گئے ہیں یعنی

کتاب کے صفحہ نمبر ۲۶۳ کو ۲۶۴ اور ۲۶۴ کو ۲۶۳ ہونا چاہیے تھا۔ اگر کتاب کے صفحات نمبر کی ترتیب سے اللہ کو پڑھا جائے تو اللہ بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے۔

(iv) کلیات کے صفحہ نمبر ۷۰ پر ایک غزل "یہ دن یہ شکافتہ دنوں کا آخری دن" موجود ہے۔ مرتب نے اسے بطور غزل کتاب میں درج کیا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس کے شعر نمبر دس تا تیرہ کو مندرجہ ذیل نوٹ دے کر کلیات کے آغاز میں دہرایا ہے۔

”سید منظور حسین نقوی مکان شریفی کے بارے میں مجید امجد کی اللہ کا

اقتباس۔“ (۴۱)

حالانکہ یہ غزل منظور حسین مکان شریفی کے حوالے سے نہیں کہی گئی بلکہ اسے مجید امجد نے اپنے دیرینہ دوست اور شفیق افسر نور الدین جہانگیر کی وفات پر کہا تھا۔ کلیات میں غزل کے سترہ اشعار ہیں جبکہ یہ غزل اٹھارہ اشعار پر مشتمل ہے (جو کلیات میں درج نہیں) میں مجید امجد نے نور الدین جہانگیر کے فرزند چوہدری حفیظ الدین (ایڈووکیٹ) کا ذکر بھی کیا ہے۔

یہ صفحہ اور یہ مضمون ، حفیظ شاہد ہے

تری ہی روح کا ایما تمہیں ، یہ سطور تپاں

یہ غزل اس سے پہلے مکمل شکل میں ثاقب زریودی کے ہفت روزہ رسالے ”لاہور“ (۱۶ اگست ۱۹۷۱ء) میں شائع ہو چکی تھی۔ کلیات میں اس کا سن ۱۹۷۴ء بتایا گیا ہے جو درست نہیں ہے۔ یہ تحقیقی غلطی صرف خواجہ زکریا ہی سے نہیں ہوئی بلکہ ان سے پہلے کے مجموعہ ہائے کلام میں بھی اسے سترہ اشعار کی غزل بتایا گیا تھا۔ (۴۲)

(v) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے کلیات میں بعض باتوں کی وضاحت نہیں کی مثلاً پیش لفظ میں وہ لکھتے ہیں کہ ”اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ کتاب (شبِ رفتہ کے بعد) اگرچہ تاریخی ترتیب سے مرتب کی گئی ہے مگر متعدد جگہوں پر خاصی تقدیم و تاخیر ہے اور تاریخی ترتیب پوری طرح قائم نہیں رہی“ (ص ۳۲) مگر انھوں نے کلیات میں کہیں بھی سنین کے اختلافات کو درج نہیں کیا۔ اسی طرح کہتے ہیں کہ ”عروج کے ان شماروں سے اٹھاسی (۸۸) نظمیں حاصل ہوئی ہیں جن میں سے صرف چار ”شبِ رفتہ“ میں چھپی ہیں“ (ص ۳۳) یہاں بھی ان نظموں کی نشان دہی نہیں کی گئی۔ ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ ”مجید امجد کے اپنے ہاتھ سے لکھا ہوا بایوڈیٹا بھی غائب ہے اور قیاس یہ

ہے کہ چند نظمیں بھی غائب کی گئی ہیں۔“ (ص ۲۲) مگر یہاں انہوں نے یہ نہیں بتایا کہ وہ نظمیں کس نے اور کس مقصد کے لیے چوری کی ہیں۔ محض قیاس کر کے بغیر ثبوت اتنی بڑی بات کہنا درست نہیں ہے۔

(vi) مجید امجد کے حوالے سے یہ بات بار بار کہی گئی ہے کہ وہ ایک نظم کو کئی بار لکھتے، بناتے اور اس میں تبدیلیاں کرتے رہتے تھے اس حوالے سے خواجہ محمد زکریا نے بھی لکھا ہے کہ ”مجید امجد نظموں کو مسلسل بناتے، سنوارتے رہتے تھے اس لیے بعض اوقات ان کی ایک ایک نظم کے کئی کئی متن ملتے ہیں، میں نے بالعموم آخری متن کو ترجیح دی ہے۔“ (پیش لفظ: ص ۳۴) چاہیے تو یہ تھا کہ کلیات کو مرتب کرتے وقت متون کے باہمی اختلافات کو حواشی میں درج کیا جاتا اور ان کی مناسب وضاحت کر دی جاتی مگر کتاب میں ایسا التزام نہیں کیا گیا۔

غرض اس انداز کی جزوی خامیوں کے باوجود یہ کتاب نہایت اہمیت کی حامل ہے۔ اپنی پیش کش اور متن کی صحت کے اعتبار سے بھی یہ دوسرے مجموعہ ہائے کلام سے بہتر قرار دی جاسکتی ہے نیز اس کلیات سے مجید امجد کی شاعری کا مجموعی تاثر اخذ کرنے میں بھرپور مدد مل سکتی ہے۔ اسی طرح سوانحی حالات بھی درست اور جامع انداز میں لکھے گئے ہیں اور ان غلطیوں کا ازالہ کیا گیا ہے جو غلطیاں متن اور حالات کے ضمن میں گزشتہ کتابوں میں موجود تھیں۔

”القلم“ مجید امجد نمبر:

جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ کی طرف سے سہ ماہی ”القلم“ کا مجید امجد نمبر ۱۹۹۴ء میں شائع کیا گیا۔ اس خصوصی شمارے کو حکمت ادیب نے مرتب کیا۔ یہ شمارہ مجید امجد کی شخصیت اور فن کے حوالے سے تحقیقی و تنقیدی مضامین پر مشتمل ہے تاہم ”مجید امجد کے غیر مدون اور متروک کلام“ کے عنوان سے ایک حصہ شامل کتاب ہے، یہ حصہ کتاب کے صفحہ نمبر ۸۱۷ سے ۸۷۸ تک پھیلا ہوا ہے۔ آغاز میں مرتب کی طرف سے ایک نوٹ دیا گیا ہے جس کے مطابق:

”یہ مجید امجد کی وہ نظمیں ہیں جو ۱۹۳۴ء سے ۱۹۳۹ء تک ہفت روزہ ’عروج‘ میں

شائع ہوتی رہی ہیں۔ غالباً جنہیں خود مجید امجد اور بعد میں ان کا کلام شائع

کرنے والوں نے ترک کئے رکھا۔ (بشکریہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا)۔“ (۴۳)

اس حصہ میں شامل کل نظموں کی تعداد ستاون (۵۷) ہے مگر چار نظمیں ایسی ہیں جو مجید امجد کے مستقل شعری مجموعوں میں بھی جگہ پا چکی ہیں۔ ان نظموں میں ”صح نو“ (ص ۸۳۳) یہی ”دنیا“ (ص ۸۳۰) ”انقلاب“ (ص ۸۵۴) اور ”دو منظر“ (ص ۸۵۹) بالترتیب ”کلیات مجید امجد“ کے صفحہ نمبر ۷۶، ۵۹، ۸۱ اور ۸۸ پر ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔ آخری نظم ”دو منظر“ کلیات میں ”قیصریت“ کے عنوان سے شامل کی گئی ہے۔ ”القلم“ میں شامل دو نظمیں ”مجید نو“ اور ”ساتھ لے گئے“ ایسی ہیں جو اسی انتخاب میں دو مرتبہ درج کر دی گئی ہیں۔

بلاشبہ مجید امجد کے ابتدائی کلام، جو کہ غیر مدون ہے، کے حوالے سے یہ انتخاب اہمیت کا حامل ہے مگر جس بے ترتیبی اور لا پرواہی سے اسے شائع کیا گیا ہے وہ اس کی اہمیت کو کم کر دیتے ہیں۔ مرتب نے کہیں بھی تاریخی ترتیب کو ملحوظ خاطر نہیں رکھا نہ ہی اس میں پروف کی اغلاط کو درست کرنے کی زحمت گوارا کی ہے۔ یوں مجید امجد کے ابتدائی کلام ہونے کے حوالے سے جو اہمیت اس کی بنتی ہے وہ خاصی حد تک متاثر ہوئی ہے۔

انتخاب مجید امجد:

سعد اللہ شاہ کا مرتب کردہ ”انتخاب مجید امجد“ خزانہ علم و ادب، لاہور کے زیر اہتمام ۲۰۰۱ء میں شائع ہوا۔ اس انتخاب میں کل ۵۱ تخلیقات کو شامل کیا گیا ہے جن میں نظموں کی تعداد ایک سو اٹھارہ (۱۱۸) اور تینتیس (۳۳) غزلیات شامل ہیں۔ ان تخلیقات میں چھپیس (۲۶) نظمیں اور گیارہ غزلیں ”شب رفتہ“ سے لی گئی ہیں۔

اس انتخاب کو ترتیب دیتے وقت مرتب کی طرف سے کوئی تحریری وضاحت شامل کتاب نہیں ہے۔ آغاز میں ”کلیات مجید امجد مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا“ (۱۹۸۹ء) میں شامل ”مجید امجد سوانحی خاکہ“ دے دیا گیا ہے۔ یہ کتاب ”انتخاب“ کے تقاضے پورے نہیں کرتی، سب سے اہم باب ”عرض مرتب“ ہوتا ہے جس میں انتخاب کرنے کا جواز فراہم کیا جاتا ہے مگر مرتب نے ایک سطر لکھنے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے یہ انتخاب صرف کاروباری مقاصد کے حصول کے لیے کیا گیا ہے اور محض ”کلیات مجید امجد“ (۱۹۸۹ء) ہی کو سامنے رکھ کر نظموں کا انتخاب کر دیا گیا ہے۔ علمی اور تحقیقی اعتبار سے یہ انتخاب کسی درجے پر فائز نہیں ہوتا۔

کلیات مجید امجد (طبع نو):

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کا مرتب کردہ "کلیات مجید امجد" (طبع نو) الحمد للہ پہلی کیشنز لاہور کے زیر اہتمام ستمبر ۲۰۰۳ء میں شائع ہوا۔ اس سے پہلے یہی کلیات: نوری ۱۹۸۹ء میں ماہِ اپریل کیشنز لاہور نے شائع کیا تھا جو کلام کی صحت، مقدار اور تحقیقی اندازِ نظر کے حوالے سے اس وقت تک شائع ہوئے تمام شعری مجموعوں سے بہتر اور معیاری تھا۔ اس کلیات کو تاریخی ترتیب سے طبع کیا گیا تھا اور نہایت احتیاط کے ساتھ ہر تخلیق کا سن درج کیا گیا تھا تاہم چند خامیاں رہ گئی تھیں جسے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے "طبع نو" میں دُور کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر

(i) مرتب نے نظموں کے ماخذات کے لیے جو علامتی نظام وضع کیا تھا اس میں بعض نشانات غلط درج ہو گئے تھے مثلاً نظم دستک (کلیات: ۱۹۸۹ء، ص ۱۳۲) کو پہلی مرتبہ شائع ہونے والی نظم قرار دیا گیا جب کہ یہ نظم "شبِ رفتہ" (ص ۴۶) پر اسی عنوان کے تحت آچکی تھی۔ طبع نو (۲۰۰۳ء) میں اس نظم کو درست مقام پر درج کر دیا گیا ہے۔ اسی طرح کلیات (۱۹۸۹ء) میں شامل "کون" کے عنوان سے دو نظموں (ص ۷۲ اور ۱۲۸) کو "شبِ رفتہ کے بعد" کی نظموں میں شمار کیا گیا تھا جب کہ صفحہ نمبر ۷۲ والی نظم "شبِ رفتہ کے بعد" میں شامل نہیں تھی وغیرہ۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے "طبع نو" (۲۰۰۳ء) میں کلام کو ترتیب دیتے ہوئے ان خامیوں کو دُور کر لیا ہے۔

(ii) کلیات (۱۹۸۹ء) میں نظم "نہ کوئی سلطنت غم ہے نہ اقلیم طرب" کے صفحات کا پی جوڑتے وقت آگے پیچھے ہو گئے تھے "طبع نو" میں انھیں درست کر لیا گیا ہے بلکہ وضاحت کرتے ڈاکٹر خواجہ زکریا لکھتے ہیں:

"اگرچہ اس میں متن کا حتی الامکان خیال رکھا گیا تھا پھر بھی چند اغلاط در آئیں، واحد طویل نظم "نہ کوئی سلطنت غم ہے نہ اقلیم طرب" غلط کاپی جڑنے کی وجہ سے بے ربط ہو گئی لیکن کلیات کی چاروں اشاعتوں میں اسی طرح شائع ہوتی رہی۔" (۴۴)

غرض کلیات مجید امجد (طبع نو) اس اعتبار سے بہتر ہے کہ اس میں ان چند خامیوں کو دُور کیا گیا ہے جو کلیات (۱۹۸۹ء) میں رہ گئی تھیں۔ اس طرح صحتِ متن کے حوالے سے بھی "طبع نو"

نو“ کو بہتر قرار دیا جاسکتا ہے، اس مجموعہ کو پہلے کلیات کے برعکس کمپیوٹر کمپوز کیا گیا ہے اور بڑی احتیاط اور توجہ سے اس کی پروف خوانی کی گئی ہے۔ اپنے ظاہرِ حسن کے اعتبار سے ”طبع نو“ کو پہلے کلیات سے بہتر کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ تاہم چند تبدیلیاں نظر آتی ہیں جو قابل ذکر ہیں:

(i) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ”طبع نو“ میں تیرہ تخلیقات کا اضافہ کیا ہے۔ اس سے پہلے کلیات (۱۹۸۹ء) میں کل تخلیقات کی تعداد ۳۳۸ تھی جب کہ ”طبع نو“ میں یہ تعداد بڑھ کر ۴۵۱ ہو گئی ہے۔ اضافہ شدہ تیرہ تخلیقات کا تعلق اس کلام سے ہے جو ۱۹۳۵ء سے ۱۹۳۹ء کے دوران اخبار ”عروج“ جھنگ میں شائع ہوا جسے غالباً خود مجید امجد نے ترک کر دیا تھا (۴۵) اور بعد میں ”شبِ رفتہ“ کی اشاعت کے وقت کڑے انتخاب کی نذر ہو گیا۔ طبع نو میں اسے شائع کرنے کا جواز ڈاکٹر خواجہ زکریا اس طرح فراہم کرتے ہیں کہ ”چونکہ سارا کلام (جو ”شبِ رفتہ“ کی اشاعت تک اس میں شامل نہ ہو سکا تھا) ان کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے، اس لیے کلیات میں اس کی شمولیت کا کافی جواز ہے۔“ (۴۶) اس وضاحت کے باوجود یہ نظمیں اتنی اہم نہیں کہ مجید امجد کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے کے لیے ناگزیر ہوں۔ اس کے علاوہ یہی تیرہ تخلیقات حکمت ادیب کے مرتب کردہ ”القلم“ جھنگ (۱۹۹۴ء) میں ڈاکٹر خواجہ زکریا کے شکریہ کے ساتھ ”غیر مطبوعہ یا متروکہ نظمیں“ کے عنوان کے تحت شائع ہو چکی ہیں۔ کلیات میں جن تیرہ تخلیقات کا اضافہ کیا گیا ہے ان میں ”رازِ گراں بہا“ (طبع نو، ص ۱۸۸، القلم، ص ۸۳۲، بعنوان معلومات) ”لہر انقلاب کی“ (ص ۱۹۲، القلم، ص ۸۶۷) ”محرورِ ازل“ (ص ۱۹۳، القلم، ص ۸۴۲) ”نذرِ محبت“ (ص ۱۹۵، القلم، ص ۸۲۴) ”پس پردہ“ (ص ۱۹۶، القلم، ص ۸۷۴) ”تیرے بغیر“ (ص ۲۰۰، القلم، ص ۸۲۵) ”مطربہ سے“ (ص ۲۰۷، القلم، ص ۸۶۳) ”فانی جگ“ (ص ۲۰۸، القلم، ص ۸۳۹) ”عورت“ (ص ۲۰۹، القلم، ص ۸۷۲) ”ابر صبح“ (ص ۲۱۳، القلم، ص ۸۴۱) ”یہ دنیا ہے اے قلب مضطر سنبھل جاؤ (غزل)“ (ص ۲۲۷، القلم، ص ۸۷۶، بعنوان سنبھل جا) ”بیسویں صدی کے خدا سے“ (ص ۲۳۲، القلم، ص ۸۵۹) ”بھکشا“ (ص ۲۳۳، القلم، ص ۸۷۷) شامل ہیں مگر مرتب نے یہ وضاحت نہیں کی کہ یہ نظمیں سب سے پہلے کہاں شائع ہوئی تھیں اور نہ ہی انھوں نے ”القلم“ جھنگ میں ان کی اشاعت کا ذکر کیا۔

(ii) کلیات (۱۹۸۹ء) میں شامل ایک غزل (ص ۷۲۰) کو ”طبع نو“ میں بطور نظم ”یہ دن یہ

تیرے شکستہ دنوں کا آخری دن“ (ص ۷۲۰) شامل کیا گیا ہے۔ کلیات (۱۹۸۹ء) میں اس غزل کے شعر دس تا سترہ کو منظور حسین مکان شریفی کے بارے میں لکھی گئی انظم سے اقتباس سمجھ کر کتاب کے شروع میں شائع کیا گیا تھا تاہم اس غلطی کو ”طبع نو“ میں درست کر لیا گیا ہے۔ البتہ اس غامی کو دور نہیں کیا گیا جس کی طرف قاضی حبیب الرحمن نے اپنے مضمون ”بیاض مجید امجد سے ایک ورق“ میں اشارہ کیا تھا۔ (۴۷)

(iii) ”طبع نو“ (۲۰۰۳ء) میں تخلیقات کی فہرست بناتے ہوئے تاریخی ترتیب کی کچھ اغلاط در آئی ہیں۔ فہرست میں جو تاریخ درج کی گئی ہے وہ اندر نظم میں درج تاریخ سے مختلف ہے تاہم اندر نظم کے ساتھ دی گئی تاریخ درست ہے البتہ فہرست بناتے ہوئے احتیاط سے کام نہیں لیا گیا۔ یہ تبدیلی نظم ”مقبرہ جہانگیر“ (ص ۱۵۷) ”ریوز“ (ص ۱۶۰) ”آورد“ (ص ۳۱۴) ”کوئے تک“ (ص ۳۲۱) ”نگاہ بازگشت“ (ص ۳۴۵) وغیرہ میں موجود ہے جہاں فہرست اور کتاب کے اندر دی گئی تاریخ میں فرق ہے تاہم کتاب کے اندر دی گئی تاریخ درست ہے۔

(iv) ”کلیات مجید امجد“ طبع نو (۲۰۰۳ء) کے دیباچہ میں ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا لکھتے ہیں کہ ”حالیہ اشاعت میں ان عدیم الفرصت حضرات کو زحمت سے بچانے کے لیے کلیات کو چار حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔“ (۴۸) اس بات سے تو یہی تاثر سامنے آتا ہے کہ یہ کتاب تحقیقی انداز نظر کی بجائے عام اور مصروف قاری کے لیے مرتب کی گئی ہے تاکہ اُسے مجید امجد کی شاعری کو سمجھنے میں آسانی ہو۔ یہ بات ایک سطح پر بامعنی ہے تاہم کلیات کا ایک محقق کے لیے ہونا بھی ضروری ہے تاکہ وہ مجید امجد کے یہاں اختلاف متن کے نمونے دیکھ سکے کہ کس طرح مجید امجد ایک نظم کو بناتے سنوارتے رہتے تھے۔

(v) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ”کلیات مجید امجد“ ۱۹۸۹ء میں کلام کو تاریخی ترتیب سے مرتب کیا تھا جس کی وجہ ”شب رفتہ“ اور ”شب رفتہ کے بعد“ کی انفرادی حیثیت ختم ہو گئی تھی تاہم ”طبع نو“ میں کلیات کو چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے جس کی تفصیل کچھ یوں ہے:

۱۔	شب رفتہ	(۱۹۳۵ء تا ۱۹۵۸ء)
۲۔	روز رفتہ	(۱۹۳۲ء تا ۱۹۵۸ء)
۳۔	امروز	(۱۹۵۸ء تا ۱۹۶۸ء)

(۱۹۶۸ء تا ۱۹۷۳ء) (۴۹)

۴۔ فردا

کلام کو چار حصوں میں تقسیم کرنے کا جواز فراہم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ
 ”چونکہ ”شبِ رفتہ“ مجید امجد کی زندگی میں شائع ہونے والا ان کا واحد مجموعہ
 ہے اس لیے اس کی الگ شناخت برقرار رکھی گئی ہے۔“ (شبِ رفتہ) (۵۰)
 ”مجید امجد نے جو کلام ”شبِ رفتہ“ میں کسی وجہ سے شریک نہیں کیا تھا اسے اس
 حصے میں شائع کیا گیا ہے۔۔۔۔۔ یہ سارا کلام ان کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے میں مدد دیتا
 ہے۔“ (روزِ رفتہ) (۵۱)

”مجید امجد کی خواہش کے مطابق ۱۹۵۸ء تا ۱۹۶۸ء کا کلام ”امروز“ کے نام سے

اس حصے میں شامل کیا ہے۔“ (امروز) (۵۲)

”۱۹۶۸ء میں مجید امجد فعلن فعلن کے آہنگ سے مکمل طور پر مسحور ہو گئے
 تھے۔۔۔۔۔ میر کے بعد یہ بحر امجد کو اس آئی، چنانچہ وہ سات سال تک تمام
 نظمیں اس بحر میں کہتے چلے گئے۔۔۔۔۔ بہر حال یہ مستقبل کی نظمیں ہیں۔“

(فردا) (۵۳)

یعنی ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے مجید امجد کے زمانی لہجوں کے مطابق ان کے کلام کو مرتب
 کیا ہے۔ یہ انداز اپنے طور پر نہایت اہمیت کا حامل ہے اور عام قاری کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہو سکتا
 ہے تاہم کسی محقق کے لیے اس کی تقلید ضروری نہیں کہ پہلے سے متعین شدہ انداز کو تسلیم کرے۔ اس
 حوالے سے اگر تاریخی ترتیب کا اشاریہ بھی موجود ہوتا تو زیادہ اہم بات ہو سکتی تھی۔ نیز کلیات
 مجید امجد (طبع نو) میں مجید امجد کے حالاتِ زندگی کو پہلے سے زیادہ مختصر اور جامع کر دیا گیا ہے۔
 غرض چند جزوی اختلافات کے باوجود یہ کہا جاسکتا ہے کہ متن کی صحت اور طباعت کے
 حوالے سے یہ کلیات (طبع نو) گزشتہ تمام کتب سے بہتر ہے۔ ایک عام قاری اور محقق یکساں طور
 پر اس سے استفادہ کر سکتے ہیں۔

مجید امجد کی شاعری کے مختلف مجموعہ ہائے کلام اور ان کے متون کے مطالعہ
 سے جو نتائج اخذ ہوتے ہیں ان کی رُو سے ”شبِ رفتہ“ اور ”کلیاتِ مجید امجد“ مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد

زکریا کے علاوہ کوئی بھی مجموعہ اس تنقیدی و اشاعتی معیار کو نہیں پہنچ سکا جو ان دو کتابوں میں نظر آتا ہے۔ ”شبِ رفتہ“ تو چونکہ مجید امجد کی زندگی میں طبع ہوئی تھی اس لئے اس کا معیار الاحوالہ باقیوں سے بہتر ہے تاہم ان کی وفات کے بعد ان کے کلام کو احتیاط سے شائع کرنے کی ضرورت تھی جسے ڈاکٹر خواجہ زکریا کے سوا کسی نے ملحوظ خاطر نہیں رکھا۔ بلاشبہ ”شبِ رفتہ کے بعد“ کو مجید امجد اور اس سے بڑھ کر جدید اردو شاعری کا ایک اہم مؤثر قرار دیا گیا مگر بیان کردہ غلطی نے اس کی اہمیت کو کافی حد تک متاثر کیا ہے اور اس کا مطالعہ بہتر نتائج کا حامل نہیں ہو سکتا، اس لئے ”کلیاتِ مجید امجد“ ہی کو سب سے بہتر اور مستند ماخذ تصور کیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

مجید امجد کی وفات کے بعد جب ان کے کلام کو اکٹھا کیا گیا اور اسے شائع کرنے کے لئے کمیٹی تشکیل دی گئی تو بہت سے خدشات اور تحفظات نے جنم لیا۔ ”شبِ رفتہ کے بعد“ کی اشاعت تک ابہام کی یہی صورت حال رہی اور مجید امجد کے مسودات کے بارے میں کمیٹی کے سربراہ جاوید قریشی سے استفسار کا سلسلہ جاری رہا۔ مجموعے کی اشاعت کے بعد ایک نئی بحث کا سلسلہ چل نکلا خصوصاً ”شبِ رفتہ کے بعد“ کی آخری نظمیں، جس میں مجید امجد نے بحرِ مقارب میں زحافات کے تجربات کئے تھے، زیرِ بحث رہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ان نظموں میں مجید امجد نے زحافات کو جس انداز سے استعمال کیا تھا وہ عروضی جکڑ بند یوں سے ہٹ کر ایک اجتہادی رویے کی خبر دیتا تھا۔ ان کے اس اجتہادی عمل کو ہدفِ تنقید بھی بنایا گیا، اس کے ساتھ ساتھ ایک رائے یہ بھی تھی کہ مجید امجد کا کلام مرتب کرنے والوں (عبدالرشید، فہیم جوزی اور سعادت سعید وغیرہ) نے ان کے کلام میں اپنی طرف سے تبدیلیاں کی ہیں تاکہ ان تبدیلیوں کو ان کے کلام کا حصہ بنا کر وہ خود اپنی شاعری کے لئے جواز اور سند حاصل کر سکیں۔ اس انداز کے خطرات کا اظہار ڈاکٹر خواجہ زکریا نے اپنی گفتگو میں ظاہر کیا (۵۴) اور جسے حاجی بشیر احمد بشیر نے بڑے واضح لفظوں میں لکھا:

”امجد صاحب کی پہلی کتاب ’شبِ رفتہ‘ تو ٹھیک ٹھاک چھپ گئی لیکن اس کے بعد (یا ان کے بعد) ان کی کتاب ’شبِ رفتہ کے بعد‘ کی تدوین میں اور اشاعت میں بڑے گھپلے ہوئے۔ امجد صاحب اپنی نظموں میں ان کے عروضی نظام کو قطعاً درہم برہم نہیں کرتے تھے۔ بحرِ مقارب اور متدارک میں فعلن

فعلن والے آہنگ میں اگرچہ ایک آدھ حرکت کم و بیش کرنے کی اجازت ہوتی ہے لیکن وہ یہ پسند نہیں کرتے تھے کہ مصرعہ بوجھل ہو جائے یا اس کی جمالیات ماند پڑ جائے۔ ”شبِ رفتہ کے بعد“ کی اشاعت کے سلسلہ میں لسانی تشکیلات والے گروہ نے بھی کچھ کرامات دکھائیں۔ ان کو اپنے غیر فنی رویوں کے لئے شیلٹر کی ضرورت تھی۔ جاننے والے جانتے ہیں کہ انھیں بد شکلا اور بے ڈھبایا کھر در مصرع قطعاً پسند نہ تھا۔ وہ اپنی لائنوں کو بار بار دیکھتے اور کمی بیشی کرتے رہتے، یوں وہ سطریں کاٹتے اور دوبارہ لکھنے کے عمل میں مصروف رہتے۔ اگر کتاب کی تدوین کرنے والے فنی تقاضوں سے آگاہ ہوتے تو سطروں میں سے درست سطر کتاب میں لاتے اور Punctuation کا خاص خیال رکھتے۔“ (۵۵)

اس اقتباس میں حاجی بشیر واضح الفاظ میں ”شبِ رفتہ کے بعد“ کے مرتب عبدالرشید اور ان کے ساتھیوں کو ان عروضی مسائل کا ذمہ دار تصور کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں ان لوگوں نے (جو ۷۰-۱۹۶۰ء کی دہائی میں لسانی تشکیلات ایسے مباحث میں شریک تھے) مجید امجد کے یہاں جان بوجھ کر عروضی رد و بدل کیا۔ آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

”ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر خورشید رضوی اور قیوم صبا پران کا خاص حق تھا، اس موقع پر انھیں ضرور مسودے کی آخری شکل دکھانی چاہئے تھی۔“ (۵۶)

اپنے طور پر یہ خدشات ان امکانات تبدیلیوں کے حوالے سے قائم رائے کو مستحکم کرتے ہیں تاہم صورتِ حال ذرا مختلف ہے۔ جہاں تک ڈاکٹر خواجہ زکریا کے خدشات کا تعلق ہے وہ تو اس وقت تک بامعنی تھے کہ جب تک انھیں مجید امجد کے اصل مسودات حاصل نہیں ہو گئے۔ جاوید قریشی سے اصل مسودات حاصل کرنے، ان کا مطالعہ کرنے اور پھر انھیں شائع کرنے کے بعد ان کے خدشات تقریباً معدوم ہو جاتے ہیں، کیونکہ ”شبِ رفتہ کے بعد“ اور ”کلیاتِ مجید امجد“ کے تقابلی مطالعہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ عبدالرشید اور ان کے ساتھوں کی طرف سے کسی قسم کی عروضی اور لسانی تحریف نہیں کی گئی۔ ”شبِ رفتہ کے بعد“ میں جو اغلاط رہ گئی ہیں ان میں بیشتر کا تعلق پروف خوانی سے تھا۔ یہی کیفیت حاجی بشیر کے خدشات کی بھی ہے، ان کا خیال تھا کہ مجید

امجد کے عروضی آہنگ کو بگاڑا گیا ہے مگر بعد میں شائع ہونے والے کلام میں ایسی تبدیلی محسوس نہیں کی گئی۔ آخری دور کی نظموں میں جو فنی تجربات کئے گئے ہیں وہ مجید امجد نے شعوری سطح پر اختیار کئے تھے۔ (۵۷) اگر اس انداز کی کوئی تبدیلی ہوتی تو اس کا تذکرہ ضرور کیا جاتا، کیونکہ جن قلمی مسودات کو سامنے رکھ کر ”شبِ رفتہ کے بعد“ مرتب کی گئی تھی انہی کی مدد سے ڈاکٹر خواجہ زکریا نے کلیات کو مرتب کیا ہے۔ اسی لئے حاجی بشیر یا اس انداز کے دیگر خدشات محض قیاسی رائے سے زیادہ اور کچھ نہیں۔

□ □ □

حوالہ جات و حواشی

۱۔ ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا (مرتب) پیش لفظ مشمولہ ”کلیات مجید امجد“ (لاہور، ماوراء پبلشرز، باراول جنوری ۱۹۸۹ء) ص ۳۱۔

۲۔ ایضاً

۳۔ راقم کے پاس مختلف ادبی جرائد کے مدیران کے خطوط محفوظ ہیں جو وہ مجید امجد سے تازہ تخلیقات منگوانے کے لیے لکھتے تھے۔ ان مدیران میں مولانا صلاح الدین احمد، محمد طفیل، احمد ندیم قاسمی، وزیر آغا، شمس الرحمن فاروقی، محمد ریاض چوہدری، اختر انصاری، بلراج کول اور پرکاش پنڈت وغیرہ شامل ہیں۔

۳۔ (i) ”ادب لطیف“ اگست ۱۹۵۰ء کے شمارے میں ایک نظم صفحہ ۵۵ پر موجود ہے۔

کس کی گھات میں گم سم ہو

خوابوں کے شکاری جاگو بھی

اب آکاش سے پورب کا چرواہا ریوڑ ہانک چکا

جب کہ ”شبِ رفتہ“ میں یہ نظم بطور غزل صفحہ ۱۲۵ پر ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

(ii) ”سوریا“ کے شمارہ ۲۹ میں نظم ”دوام“ کے پہلے تین مصرعے دیکھیں:

کڑکتے زلزلے اٹھے، فلک کی چھت گری، جلتے نگر ڈولے

کہیں بجھتے ستاروں، راکھ ہوتی کائناتوں کے

رکے انبوہ میں، کروٹ دوسایوں کی

اس نظم کو مصرعوں کی تقدیم و تاخیر کی شکل میں کلیات مجید امجد کے صفحہ ۳۶۶ پر دیکھا جاسکتا ہے۔

(iii) نظم ”میونخ“ (کلیات مجید امجد: ص ۳۱۷) کی سطر ۳۰ یوں ہے:

”اپنی امی کے پاؤں پڑتی ہے“

مصرعہ میں ”پڑتی ہے“ کو ”چھوتی ہے“ میں بدل دیا گیا۔ اس تبدیلی کو راقم کے پاس قلمی مسودات

میں دیکھا جاسکتا ہے۔

(iv) روزنامہ ”ملت“ ۲۰ جون ۱۹۵۰ء کی اشاعت میں ایک نظم ”ایسے بھی دن“ شائع ہوئی تھی، آخری مصرعے یوں تھا:

کتنے اچھے تھے وہ دن جو بیت گئے اور یاد نہ آئے

”شبِ رفتہ“ (ص ۱۱۳) پر اس مصرعے کو اس طرح بدلا گیا ہے:

آہ وہ دن جو بیت گئے اور یاد نہ آئے

غرض، اس انداز کی بہت سی ایسی تبدیلیاں ہیں جو ان کے کلام میں عام مل جاتی ہیں۔

۵۔ (i) ”ادبِ لطیف“ ۱۹۴۴ء (ص ۱۶۷) پر نظم ”دنیا“ کے عنوان سے ہے جسے بعد میں ”شبِ رفتہ“ (ص ۶۱) میں ”پنواڑی“ عنوان دیا گیا۔

(ii) ”ادبِ لطیف“ جنوری ۱۹۶۰ء (ص ۱۵) ”ایک نظم“ کے عنوان سے نظم ہے جسے ”موجودگی“ (کلیاتِ مجید امجد، ص ۲۸۴) کے عنوان سے بدلا گیا۔

(iii) ”ادبِ لطیف“ سالنامہ مئی ۱۹۵۰ء (ص ۷۴) عنوان ”کہاں ہے منزل تیری“ جسے ”سفرِ حیات“ (کلیاتِ مجید امجد، ص ۱۳) سے بدلا گیا۔

اس انداز کی بہت سی مثالیں موجود ہیں خصوصاً مجید امجد نے آخری دور (۱۹۶۹ء تا ۱۹۷۷ء) کی نظموں کے عنوانات رکھنے سے احتراز کیا ہے، نظم کو کسی مخصوص اور متعین عنوان دینے سے گریز کیا یہ رویہ اپنے طور پر بڑا معنی خیز ہے۔

۶۔ (i) ”ادبِ لطیف“ دسمبر ۱۹۴۵ء (ص ۴۷) پر درج نظم ”ایک پُر نشاط جلوس کے ساتھ“ جب ”شبِ رفتہ“ (ص ۶۷) میں شامل کی گئی تو اس کا مندرجہ ذیل بند خارج کر دیا گیا۔

پسلیوں میں چبھتی چبھتی لاکھ بے کل کہنیاں

ساتھ بھر میں ساتھیوں کا چھوڑنا آساں نہیں

شانوں سے شانے لڑیں اور ٹخنوں سے ٹخنیں بجیں

کچھ بھی ہو اس بھیڑ سے منہ موڑنا آساں نہیں

(ii) نظم ”رخصت“ (”شبِ رفتہ“، ص ۳۱) چھ اشعار پر مشتمل ہے، قلمی صورت میں یہ نظم سات اشعار

پر مشتمل ہے جو شعر مجموعہ میں درج نہیں وہ یہ ہے

دیکھو اے دردِ محبت، اب ترے بیمار کو

زہر کا اک گھونٹ ہے یہ زیت کا رنگیں سیو

(iii) اس حوالے سے مجید امجد کی نظم ”حضرت زینب“ قابل غور ہے ”کلیات مجید امجد“ صفحہ ۴۳ پر یہ نظم موجود ہے اور اس کا سن ۱۹۶۶ء درج کیا گیا ہے۔ یہی نظم ستمبر، اکتوبر ۱۹۶۸ء کے ”ادب لطیف“ (ص ۲۷۵) پر شائع ہوئی تھی۔ کتاب اور رسالے میں شامل نظموں کا متن ایک دوسرے سے بہت مختلف ہے۔

۷۔ مجید امجد، ”غلیب، شب رفتہ“ (لاہور، نیا ادارہ، بار اول ۱۹۵۸ء)

۸۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ”گلاب کے پھول“ (۱۱: دور، آئینہ ادب، اول ۱۹۷۸ء) ص ۳۲۔

۹۔ (i) دیکھیے ”شب رفتہ کے بعد“ ص ۳۹ تا ۴۱۔

(ii) دیکھیے: ”کلیات مجید امجد“ (مرتبہ: ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا) کی فہرست میں شامل نظم نمبر ۱۵۸ تا ۱۵۸۲ کے درمیان ان نظموں کو جن پر خواجہ محمد زکریا کے علامتی نشان کے مطابق (+) کا نشان بنا ہے۔ البتہ نظم ”کون“ (نمبر ۲۱: ص ۷۲) اور نظم ”جیون دیس“ (نمبر ۱۲: ص ۲۳) اگرچہ ڈاکٹر محمد زکریا کے علامتی نشان کے مطابق ”شب رفتہ کے بعد“ میں شامل ہیں مگر درحقیقت یہ نہ تو ”شب رفتہ“ میں شامل ہیں اور نہ ”شب رفتہ کے بعد“ میں، لہذا اسے بھی انہی نظموں میں شمار کیا جائے گا جو کڑے انتخاب کے سبب ”شب رفتہ“ میں جگہ نہ پاسکی تھیں۔ اس طرح نظم ”دستک“ (نمبر ۶۲: ص ۱۳۲) کو خواجہ زکریا نے ان نظموں میں شمار کیا جو ”شب رفتہ“ اور ”شب رفتہ کے بعد“ کسی مجموعے میں شامل نہیں جب کہ یہ نظم ”شب رفتہ“ (ص ۴۶) پر ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔ لہذا یہ نظم اس فہرست سے خارج کر دی گئی ہے۔

(iii) دیکھیے ”القلم“، مجید امجد نمبر (جھنگ، جھنگ ادبی اکیڈمی، ۱۹۹۴ء) کے صفحات نمبر ۸۷ تا ۸۱۔

ان صفحات پر کل ۵۷ نظمیں درج ہیں مگر نظم ”صبح نو“ (ص ۸۲۴)، ”یہی دنیا“ (ص ۸۴۰)، ”انقلاب“ (ص ۸۵۴) اور ”دو منظر“ (ص ۸۵۹) بالترتیب ”کلیات مجید امجد“ کے صفحات ۷۶، ۵۹، ۸۱ اور ۸۸ پر موجود ہیں۔ موخر الذکر نظم کلیات میں ”قیصریت“ کے عنوان سے ہے۔ ”القلم“ میں شامل نظم ”عہد نو“ (ص ۸۴۶) اور ”ساتھ لے گئے“ (ص ۸۷۲) دو ایسی نظمیں ہیں جو اس انتخاب میں دوسرے شامل کر لی گئی ہیں۔

۱۰۔ تاج سعید، ”وضاحتی نوٹ“ مشمولہ ماہنامہ ”قند“ مردان (مجید امجد نمبر، مئی جون ۱۹۷۵ء) ص ۱۲۹۔

۱۱۔ جاوید قریشی، حرف معذرت (دیباچہ ”شبِ رفتہ کے بعد“) (لاہور، تیسری دنیا کا کتاب گھر، اول ۱۹۷۶ء) ص دوم۔

۱۲۔ مجید امجد کی وفات کے بعد بنائی جانے والی کمیٹی کے حوالے سے جعفر شیرازی کہتے ہیں کہ ”یہ جاوید قریشی ہی تھے جنہوں نے مجید امجد کی وفات کے بعد میری سربراہی میں امجد آغا، ناصر شہزاد اور مراتب اختر پر مشتمل کمیٹی بنائی جس نے ایک ایک کا غذا اکٹھا کیا اور ان کے حوالے کیا۔۔۔۔۔ میں نے بطور چیئرمین کمیٹی ان کے کلام کو اکٹھا کر کے جاوید قریشی کے حوالے کیا جنہوں نے بعد میں اسے حنیف رائے کے حوالے کیا۔“

(جعفر شیرازی سے تحریری انٹرویو از راقم)

مگر جاوید قریشی نے راقم کو دیئے گئے انٹرویو (مورخہ ۱۰ جنوری ۲۰۰۱ء بمقام لاہور) میں جعفر شیرازی کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا۔

۱۳۔ جاوید قریشی، ”حرف معذرت“ (دیباچہ: ”شبِ رفتہ کے بعد“) ص دوم۔

۱۴۔ ایضاً ص سوم

۱۵۔ ایضاً

۱۶۔ جاوید قریشی سے انٹرویو از راقم بمقام رہائش گاہ جاوید قریشی، لاہور، بتاریخ ۱۰ جنوری ۲۰۰۱ء۔

۱۷۔ (i) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ڈاکٹر انوار احمد سے اپنی نجی گفتگو میں ان خدشات کا اظہار کیا تھا۔ اُن کا خیال تھا کہ مجید امجد کی بعض تراکیب، مرکبات اور امیج جز کو تبدیل کیے جانے کا امکان ہے کیونکہ عبدالرشید، فہیم جوزی اور اس عہد کے لکھنے والے جس انداز سے نئی شاعری کے رویے متعین کر رہے تھے اُس کے لیے مجید امجد کی شاعری ہی ایک رول ماڈل بنتی ہے اور اس تبدیلی سے انھیں نئے مرکبات اور امیج استعمال کرنے کا موقع مل جائے گا۔

(ii) اس کے علاوہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ”کلیاتِ مجید امجد“ کے پیش لفظ (ص ۳۳) میں مجید امجد کے قلمی مسودات (جو جاوید قریشی سے انھیں ملے تھے اور جو ان سے پہلے عبدالرشید کے پاس تھے) کے بارے میں لکھا ہے کہ ”۔۔۔ قیاس یہی ہے کہ چند نظمیں بھی غائب کی گئی ہیں، علاوہ ازیں

ایک مفصل مسودہ بھی موجود نہیں۔“

- ۱۸۔ جاوید قریشی سے انٹرویو از راقم۔
۱۹۔ عبدالرشید سے انٹرویو از راقم، بمقام سرکاری رہائش گاہ عبدالرشید، ملتان کینٹ بتاریخ ۲۸ مارچ ۲۰۰۱ء۔

۲۰۔ عبدالرشید، ”عرض مرتب“ مشمولہ ”شب رفتہ کے بعد“ (۱۱، دور، تیسری دنیا کا کتاب گھر، ۱۹۷۶ء) ص ۴۸، پنجم۔

۲۱۔ ایضاً

۲۲۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، پیش لفظ، ”کلیات مجید امجد“، ص ۳۲۔

۲۳۔ عبدالرشید سے انٹرویو از راقم۔

۲۴۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، پیش لفظ، ”کلیات مجید امجد“، ص ۳۲۔

۲۵۔ عبدالرشید سے انٹرویو از راقم۔

۲۶۔ اگرچہ ”کلیات مجید امجد“ کی اشاعت ”شب رفتہ کے بعد“ کی اشاعت کے تقریباً تیرہ سال بعد ہوئی اور اس حوالے سے موازنہ کرنا زیادہ موزوں نہیں لگتا مگر عبدالرشید اور ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کے مد نظر چونکہ مجید امجد کے اصل مسودات تھے اور ان کی مدد سے دونوں نے ”شب رفتہ کے بعد“ اور کلیات مرتب کیے تھے اس لیے نظموں کا تقابلی مطالعہ ممکن ہے۔

۲۷۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ابتداً: ”ان گنت سورج“ (لاہور، ضیائے ادب، بار اول ۱۹۷۹ء) ص ۶۔

۲۸۔ ایضاً ص ۸۰، ۷۔

۲۹۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ”کلیات مجید امجد“ (ص ۱۹۷) میں بھی اسے ”شب رفتہ“ کی غزلوں میں شمار کیا ہے۔

۳۰۔ تاج سعید، ”انجمن انجمن رہا تنہا“ مشمولہ ”چراغ طاق جہاں“ (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، اول ۱۹۸۰ء) ص ۱۷۔

۳۱۔ تاج سعید، ”سانس کی مہلت“ (سوانحی خاکہ) مشمولہ ”چراغ طاق جہاں“، ص ۳۳۔

۳۲۔ اس انتخاب میں تین غیر مطبوعہ غزلیں ”یہ دنیا راستہ ہے ہم مسافر“ (ص ۹) ”ہو کے اس چشمے پرست سے مست“ اور ”نئی صبحوں کی سیر کا یہ خیال“ (ص ۸۰) شامل ہیں۔

۳۳۔ ڈاکٹر محمد امین، ”حرف انلبار“ مشمولہ ”مرگ صدا“ (ملتان، کاروان ادب، اول ۱۹۸۲ء) ص ۶۱۔

۳۴۔ اگرچہ اس سے پہلے ۱۹۸۵ء میں زمند رناتھ نے ”پاکستانی اردو شاعری“ کے نام سے پاکستانی شعراء کا انتخاب دلی سے شائع کیا تھا۔ اس میں مجید امجد کا تذکرہ صفحہ نمبر ۱۲۰ تا ۱۳۲ موجود ہے، مگر یہ انتخاب دیوناگری رسم الخط میں شائع ہوا تھا۔

۳۵۔ تاج سعید، ”حرف آغاز“ مشمولہ ”لوح دل“ (پشاور، مکتبہ ارژنگ، اول ۱۹۸۷ء) ص ۶۔

۳۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ”پیش لفظ“ مشمولہ ”کلیات مجید امجد“ ص ۳۲۔

۳۷۔ ”کلیات مجید امجد“ کے پیش لفظ میں ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا دیگر مجموعوں کے بارے میں تفصیل سے لکھتے ہیں۔ دیکھئے ص ۳۱ تا ۳۶۔

۳۸۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، پیش لفظ مشمولہ ”کلیات مجید امجد“ ص ۳۳۔

۳۹۔ تفصیل کے لئے دیکھئے: عرض مرتب از عبدالرشید مشمولہ ”شبِ رفتہ کے بعد“ ص اول تا سوم۔

۴۰۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، پیش لفظ، ص ۳۵۔

۴۱۔ ”کلیات مجید امجد“ ص ۲۹۔

۴۲۔ تفصیل کے لئے دیکھئے: قاضی حبیب الرحمن کا مضمون بعنوان ”بیاض مجید امجد سے ایک ورق“

مشمولہ مجلہ ”ساہیوال“ (گورنمنٹ کالج ساہیوال، ۲۰۰۱ء) ص ۱۱۵ تا ۱۲۰۔

۴۳۔ حکمت ادیب (مرتب)، سہ ماہی ”القلم“ مجید امجد نمبر، جھنگ، ص ۸۱۔

۴۴۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ”ذبیحہ“ (طبع نو)، مشمولہ ”کلیات مجید امجد“ (لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ستمبر

۲۰۰۳ء) ص ۲۷۔

۴۵۔ دیکھئے: ”القلم“ جھنگ (”مجید امجد ایک مطالعہ“) ص ۸۱۔

۴۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ”ذبیحہ“ (طبع نو)، ص ۲۹۔

۴۷۔ قاضی حبیب الرحمن، ”بیاض مجید امجد سے ایک ورق“ (مضمون) مشمولہ مجلہ

”ساہیوال“ (گورنمنٹ کالج ساہیوال، ۲۰۰۱ء) ص ۱۱۵ تا ۱۲۰۔

۴۸۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ”ذبیحہ“ (طبع نو)، ص ۲۷۔

۴۹۔ ایضاً ص ۲۷۔

۵۰۔ ایضاً ص ۲۸۔

۵۱۔ ایضاً ص ۲۹۔

۵۲۔ ایضاً ص ۲۹۔

۵۳۔ ایضاً ص ۲۹-۳۰۔

۵۴۔ ڈاکٹر انوار احمد سے ڈاکٹر خواجہ زکریا کی گفتگو (دیکھئے: حوالہ نمبر ۱۷)

۵۵۔ حاجی بشیر احمد بشیر، گفتنی ناگفتنی مشمولہ ”کلیات بشیر احمد بشیر“ (لاہور، خزینہ علم و ادب، ۲۰۰۲ء)

ص ۲۲، ۲۳۔

۵۶۔ ایضاً ص ۲۳۔

۵۷۔ آخری دور کی نظموں میں فعلن فعلن کے آہنگ کو مختلف زحافات کے ساتھ روارکھا گیا ہے۔ اپنے

ایک انٹرویو میں انھوں نے اس طرف واضح اشارے بھی کئے ہیں۔ تفصیل کے لئے دیکھئے: ”مجید

امجد سے ایک انٹرویو“ از ڈاکٹر خواجہ زکریا مشمولہ ”گلاب کے پھول“ (لاہور، مکتبہ میری لائبریری،

۱۹۷۸ء) ص ۳۲، ۳۳۔

□ □ □

مجید امجد کی نظم نگاری

— (۱) —

زندگی کی طرح شعری وادبی اقدار بھی نمود پذیر ہوتی ہیں۔ شعر و ادب کی بنیادیں فطرت کے حتمی قوانین پر نہیں بلکہ انسانی کارکردگی پر استوار ہیں جو ارتقا پذیر نہ ہوں تو جمود کا شکار ہو جاتی ہیں (اور جمود موت کا دوسرا نام ہے)۔ ادب میں نمود کے یہی مختلف اطوار جدت کے عناصر ترکیبی ہیں جو گزشتہ رجحانات کو غیر محسوس انداز میں نئے رجحانات سے مختلف کرتے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم ادب کو ایک زندہ نامیاتی حیثیت میں دیکھتے ہیں تو روایات کے قیمتی سرمائے کے ساتھ ہماری نگاہ اس امتیازی مہک کی تلاش بھی کرتی ہے جو ادب کی عمومی بوباس سے ذرا الگ ایک روح افزائی کیفیت رکھتی ہے۔ اسی لیے یہ کہنا غلط نہیں کہ ادب کو زندہ رکھنے کے لیے تجربہ اہم اور ضروری عنصر ہے۔ ہر مستقبل کا ایک ماضی اور ہر ماضی کا ایک مستقبل ہوتا ہے۔ ہم کسی ایسے ماضی کا تصور نہیں کر سکتے جو مستقبل کی کوئی جھلک اور امکان اپنے اندر نہ رکھتا ہو اور نہ ایسا مستقبل قابل قبول ہو سکتا ہے جس میں ماضی کی زندہ اور صالح روایات پوشیدہ یا نمایاں طور پر کام نہ کر رہی ہوں۔ روایت سے جدیدیت تک کا سفر فن اور شاعری کا طویل، مسلسل اور تخلیقی سفر ہے، روایت، فن اور تجربے کا نقطہ آغاز ہے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی لکھتے ہیں:

”روایت کے بعد انفرادیت کی منزل آتی ہے، انفرادیت کے بعد جدت اور جدت کے بعد بغاوت کا دائرہ عمل شروع ہوتا ہے۔ اس طرح اگرچہ شعری تجربہ کی اساس روایت پر ہے مگر اس کو بغاوت اور اس کے بعد نئی ہیئت کی تعمیر تک کئی منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے، روایت کے اس پیچیدہ اور تخلیقی سفر کے ماحصل کا نام ’جدیدیت‘ ہے۔“ (۱)

اردو شاعری میں جدید رویوں کے آغاز اور عہد بہ عہد ارتقا کا اجمالی مطالعہ کرنا یہاں

ضروری محسوس ہوتا ہے۔ اردو کی مربوط شعری روایت دکن میں تشکیل پائی ہے، غزل کی طرح اردو نظم کا آغاز بھی دکنی دور سے ہوا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ دکن میں پندرہویں صدی سے اٹھارویں صدی کے آغاز تک مختصر نظمیں زیادہ لکھی گئی ہیں اور غزلیں کم۔ ولی جن کا انتقال اٹھارویں صدی کے آغاز میں ہوا، غزل کو نظم پر برتری دلانے والے شاعر ہیں۔ بہر حال دکنی دور دراصل اردو شاعری کا تشکیلی دور ہے۔ دکن میں شاعری کو آغاز میں مذہبی اور تبلیغی مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا جس کے لیے غزل کی بجائے نظم زیادہ کارآمد تھی کیونکہ نظم کے ذریعے اپنی بات زیادہ تفصیل، وضاحت، تسلسل اور ربط کے ساتھ سننے اور پڑھنے والوں تک پہنچائی جاسکتی تھی۔ دکنی دور کی نظم زیادہ تر قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، مسدس، مخمس، قطعہ، ترکیب بند، ترجیع بند کی صورت میں ملتی ہے۔ اٹھارویں صدی کے آغاز میں جب اردو کا مرکز جنوب سے شمال کی طرف منتقل ہوا تو نظم کے مقابلے میں غزل کو زیادہ اہمیت حاصل ہوئی اس کی بڑی وجہ تخیل کا وہ ہیجان تھا جو دلی کی فضا میں موجود تھا اور یہ غزل کے فروغ میں نہایت سازگار ثابت ہوا، اس دور میں خالص داخلی زندگی کی عکاسی کے لیے غزل اور خالص خارجی زندگی کے بیان کے لیے نظم کو وقف کر دینے کا رجحان عام تھا۔ بقول ڈاکٹر انیس ناگی:

”فارسی شاعری کے زیر اثر اردو کے کلاسیکی شعرا نے بھی یہ فرض کر لیا تھا کہ جذباتی اور خصوصاً عاشقانہ اظہار غزل کی ہیئت میں کرنا چاہیے اور جہاں منظر کشی مقصود ہو یا کسی موضوع کو بیان کرنا ہو وہاں نظم لکھیں۔“ (۲)

یہ تصور اردو کے شعرا میں اس قدر راسخ ہو چکا تھا کہ نظیر اکبر آبادی سے لے کر انجمن پنجاب کے شعرا تک نظم میں اسی تکنیک کو استعمال کیا گیا ہے۔ نظیر اکبر آبادی اردو کے واحد کلاسیکل شاعر تھے جنہوں نے نظم گوئی کی طرف باقاعدہ توجہ دی اور ایک طویل کلیات شعر یا دگار چھوڑا جس میں نظموں کی بڑی تعداد موجود ہے۔ انہوں نے دوسری اصناف شعر میں بھی طبع آزمائی کی لیکن نظم خاص طور پر ان کی وجہ شہرت بنی۔ نظیر اکبر آبادی کی عوامی شاعری اپنے عہد کے زوال کا مرثیہ ہے۔

”نظیر اکبر آبادی نے عشق، مذہب، موسم، تیوہار، کھیل کود، تفریحات، فلسفہ،

حیات و مرگ، تغیرات زمانہ، بچپن، جوانی، بڑھاپا، افلاس، امارت ہر موضوع پر

نظمیں لکھیں۔“ (۳)

نظیر اکبر آبادی نے مثنوی، واسوخت، شہر آشوب، منقبت، قطعات اور رباعیات میں وافر شمری سرمایہ پیش کیا تاہم ان کی اسل، ملاء، نظمیں ہیں جن میں اپنے وطن کی دھرتی سے گہری وابستگی کا اظہار کیا گیا ہے۔ نظیر کی وفات کے ساٹھ ستر برس تک اردو نے اسی شاعر نے نظم کی طرف توجہ نہیں کی۔ ۱۸۵۷ء تک اردو شاعری اسی ڈاکر پر چلتی رہی تاہم ۱۸۵۷ء کے بعد حالات یکسر تبدیل ہو گئے، جنگ آزادی کی ناکامی برصغیر کے افق پر وہ بنیادی تبدیلیاں لے کر آئی جنہوں نے سوچ کے سارے انداز بدل ڈالے۔ ان نئی سوچوں، خیالات اور احساسات کے اظہار کے لیے غزل کے برعکس نظم میں زیادہ جاذبیت نظر آئی چنانچہ ۱۸۵۷ء کے بعد نظم کا ایک نیا بہد شروع ہوا۔

”اس انقلاب (۱۸۵۷ء) نے جہاں خاک و خون کے دل گداز مناظر

چھوڑے، وہاں اردو شاعری کے دہلوی اور لکھنوی دبستانوں کو بھی اجاڑ کر رکھ دیا

اور یہاں کے خانماں برباد شعر اتلاش روزگار کے لیے ملک کے دور دراز حصوں

میں نکل گئے، بہت سے شاعر حیدر آباد دکن کے ریاستی ماحول میں جا بے اور

بعض نے پنجاب (لاہور) کا رخ کیا۔“ (۴)

نئے زمانے، نئے تہذیب و تمدن، نئے اخلاق، نئے ماحول اور نئے علوم و فنون کے زیر اثر محسن، مسدس، مثنیٰ، ترکیب بند، ترجیع بند، ثلاثی، قطعہ، قصیدہ، مثنوی اور دیگر کئی اصناف شعر اپنی اہمیت کھو بیٹھیں اور پابند موضوعاتی نظموں کا دور آیا۔ انجمن پنجاب کے مشاعروں نے انگریزی طرز کی نظموں کی راہ ہموار کی۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ ان جدید مشاعروں کے بانی آزاد تھے اور انہوں نے بطور خود اس کی بنیاد ڈالی لیکن امر واقعہ یہ ہے کہ ان مشاعروں کا آغاز حکومت کے ایما پر ہوا تھا، البتہ یہ درست ہے کہ آزادانہ مشاعروں کے سیکریٹری تھے (۵)۔ مولانا الطاف حسین حالی لکھتے ہیں:

”لاہور ہی میں کرنل ہالرائیڈ، ڈائریکٹر آف پبلک انسرکشن پنجاب کے ایما

سے مولوی محمد حسین آزاد نے اپنے پرانے ارادے کو پورا کیا یعنی ۱۸۷۴ء میں

ایک مشاعرہ کی بنیاد ڈالی جو ہندوستان میں اپنی نوعیت کے لحاظ سے بالکل نیا تھا

اور جس میں بجائے مصرع طرح کے کسی مضمون کا عنوان دیا جاتا تھا کہ اس

مضمون پر اپنے خیالات جس طرح چاہیں نظم میں ظاہر کریں۔“ (۶)

فنی سطح پر انجمن پنجاب کے زیر اثر لکھی گئی نظموں کا ذخیرہ نظیر اکبر آبادی کی نظموں سے ماخوذ ہے، تاریخی اعتبار سے انجمن پنجاب کے زیر اثر لکھی جانے والی نظموں کو جدید اور نئی شاعری کا پیش خیمہ تو نہیں کہا جاسکتا تاہم اس کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ انجمن پنجاب کے زیر اثر لکھی جانے والی شاعری کلاسیکی غزل کے خلاف پہلا رد عمل تھا جو زیادہ بھرپور اور مربوط طریقے سے ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں ظاہر ہوا۔ دوسری اصناف کے مقابلے میں نظم ہر دور میں مقصدیت کے زیادہ قریب رہی۔ اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) سے جنگ آزادی کے اختتام (۱۸۵۷ء) تک کی پر آشوب زندگی اور اجتماعی شکست و ریخت کی مکمل اور براہ راست تصویریں شہر آشوب اور ہجویات ہی میں دکھائی دیتی ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد مقصدیت کی جس تحریک نے جنم لیا اس کے اظہار کے لیے نظم ہی سب سے موثر ذریعہ ٹھہری اور آہستہ آہستہ مغربی اثرات کے تحت نظم جدید عہد میں داخل ہوئی۔ بقول عبدالقادر سروری:

”جدید شاعری کی تاریخ انجمن پنجاب کے پہلے جدید شاعرے سے قائم کی جاسکتی ہے۔“ (۷)

انجمن پنجاب کے مشاعروں میں پڑھی جانے والی بعض نظمیں ۱۸۵۷ء کے بعد کی صورت حال اور تہذیبی و ملی آشوب کی آئینہ دار ہیں۔ بالخصوص آزاد اور حالی کی شاعری کا منظر نامہ ایک طرف مظاہر فطرت اور موجودات کی عکاسی سے تیار ہوتا ہے تو دوسری طرف یہ شاعری ایک تہذیبی اور ملی آشوب کا تذکرہ کرتی ہے (۸)۔ اس دور میں مقصدیت کی ہم آہنگی کے باوجود فنی اور فکری سطح پر کئی دھارے ایک ساتھ چلتے دکھائی دیتے ہیں، حالی اور آزاد ”انجمن پنجاب“ کے حوالے سے فنی اور موضوعاتی طور پر ایک دوسرے کے قریب تھے لیکن شعر گوئی اور نظم کی تحریک میں ایک دوسرے سے الگ سوچ رکھتے تھے۔ حالی، سرسید تحریک کے اہم رکن کی حیثیت سے مقصدیت کے خواہاں تھے اور نظم کو وقت کے نئے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے لیے کوشاں تھے جب کہ آزاد مقصدیت کی بجائے مغربی روایت کو خالصتاً ادبی مقاصد کے ساتھ رواج دینا چاہتے تھے۔ حالی نے اخلاقی مضامین کو اہمیت دی جب کہ آزاد نے نیچرل شاعری کو مقبول بنانے پر زور دیا اور شبلی نے داخلیت کے باوجود تاریخی حقائق کا سہارا لیا۔ اس اختلاف کے باوجود آزاد، حالی، شبلی اور اس دور کے دوسرے شعرا کی نظموں کے ذریعے اردو نظم کے ایک نئے دور کا آغاز

ہوا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے نزدیک

”حالی اور آزاد کی نظمیں اردو شاعری کے نئے موز کی نشان دہی کرتی ہیں۔“ (۹)

طبع زاد تخلیقات کے علاوہ انگریزی منظومات کے ترجمے بھی اس زمانے میں کیے گئے جن سے جدید شاعری کے لہجے اور اسلوب، مواد اور ہیئت پر گہرا اثر پڑا۔ اس میدان میں غلام مولانا قلی میرٹھی نے پہل کی اور انگریزی نظموں کے منظوم تراجم کو ”جواہر منظوم“ کے نام سے شائع کیا جس کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۶۷ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد بانکے بہاری لال کے منظوم تراجم کا مجموعہ ”منتخب انگریزی نظموں کے تراجم“ کے نام سے منظر عام پر آیا (۱۰)۔ مولانا محمد حسین آزاد نے اپنے مشہور خطبے ”نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات“ میں اس بات پر خاص زور دیا کہ مواد اور ہیئت کے ”نئے انداز کے خلعت اور زیور“، انگریزی زبان و ادب کے ”صندوقوں میں بند ہیں“ اور ان کی کئی انگریزی دانوں کے پاس ہے (۱۱)۔ آزاد، حالی اور اسماعیل میرٹھی نے بھی انگریزی سے اردو میں منظوم تراجم کیے۔ اردو کے ابتدائی منظوم تراجم میں وضاحتی انداز ملتا ہے جس نے جدید اردو نظم کے وضاحتی اسلوب کو عام کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

اس دور کو جدید اردو شاعری کا تشکیلی یا پیش رو دور کہہ سکتے ہیں کہ اس میں روایت سے بغاوت کے باوجود جدیدیت کے وہ عناصر جذب نہیں ہوئے جو عہد موجود کی شاعری میں موجود ہیں، معاصر جدیدیت، جدید کے اس تصور سے کوئی ذہنی علاقہ نہیں رکھتی جس کی اساس پر حالی اور آزاد کی جدید شاعری کا ایوان قائم کیا گیا۔ تاہم یہ دور جدیدیت کی روایت کا نقطہ آغاز ضرور ہے۔ جدید اردو شاعری کا یہ پیش رو دور اپنے رجحانات کے اعتبار سے دو الگ الگ جہتوں سے دیکھا جاسکتا ہے، پہلی جہت قومی اور اصلاحی ہے جس کے نمائندہ شعرا محمد حسین آزاد، حالی، شبلی، اکبر الہ آبادی اور اسماعیل میرٹھی ہیں جب کہ دوسری جہت جو بعد میں سامنے آئی اور جسے ایک لحاظ سے پہلی جہت کا رد عمل بھی قرار دیا جاسکتا ہے، رومانی ہے اس رجحان کے اہم شعراء میں محسن کاکوروی، نادر کاکوروی، غلام بھیک نیرنگ، سیما اکبر آبادی، خوشی محمد ناظر، فاخر ہریانوی، عظمت اللہ خان، جوش ملیح آبادی، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، احسان دانش اور محمد دین تاثیر شامل ہیں۔ اسی دور میں اقبال ایسا نام ہے جو ان دونوں جہات کی درمیانی کڑی ہے اور جس کے ہاں یہ دونوں جہتیں ایک خاص امتزاج کے ساتھ سامنے آتی ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

”حالی، اکبر اور ان کے معاصرین نے نظم کے افق کو وسیع کر کے جدید اردو نظم کے لیے راہ تو ہموار کی تھی لیکن دراصل اس کی ابتدا اقبال سے ہوئی۔“ (۱۲)

اقبال سے پہلے اردو شاعری میں داخلی اور خارجی زندگی دو انتہاؤں پر نظر آتی ہے۔ اقبال نے سب سے پہلے اس رویے کو رد کیا، اردو نظم میں داخلیت کو رواج دیا اور مروجہ نظم اور پرانے مستعمل لفظوں سے بننے والی تراکیب اور تالیفات کو نئے معنی پہنانے اور نئی علامتیں تخلیق کیں اور پرانی علامتوں کو نئے مفہام عطا کر کے گویا زبان کو از سر نو تخلیق کیا۔ اقبال نے جدید شاعری کو جو موضوعاتی اور فنی وسعت عطا کی اس نے جدید نظم کی بنیادیں مضبوط کر دیں۔ اس زمانے میں اقبال کے علاوہ چکبست، شوق قدوائی، سیفی لکھنوی، سید بے نظیر شاہ، پنڈت کیفی، مولانا ظفر علی خان، خوشی محمد ناظر اور سرور جہاں آبادی نے بھی جدید انداز کی نظمیں لکھنی شروع کیں۔ ان سب نے آغاز تو روایتی شاعری سے کیا لیکن اپنے زمانے کے بدلتے ہوئے حالات کے زیر اثر مناظر فطرت، جذباتی مسائل اور قومی معاملات پر بھی اعلیٰ درجے کی نظمیں تخلیق کیں۔

جس دور میں اقبال قومی اور ملٹی جذبے کے حوالے سے نظم کہہ رہے تھے اور اپنے عہد کے سیاسی و سماجی حالات، برصغیر کی صورت حال اور مسلمانوں کی حالت زار کو نظم کا موضوع بنا رہے تھے اسی دور میں غزل کی مضبوط روایت بھی تخلیقی سفر طے کر رہی تھی۔ یہ شعرا کلاسیکی مزاج کے ساتھ ساتھ بدلتے ہوئے ادبی معیارات کو محسوس کر رہے تھے اور غزل کو نئے مضامین اور اسالیب سے آشنا کر رہے تھے۔ ان میں حسرت موہانی، جگر مراد آبادی، یاس یگانہ چنگیزی، اصغر گوٹوی اور فانی بدایونی وغیرہ کے نام نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ شاعر زندگی کے ہنگاموں کی بجائے غزل کے داخلی مزاج سے زیادہ ہم آہنگ تھے لیکن ان شعرا نے غزل کو سماجی حد بندیوں سے نکال کر آزاد فضا میں جینا سکھایا۔ (۱۳)

انیسویں صدی کے اختتام تک ہندوستان میں ایک ایسے انقلاب کے لیے زمین ہموار ہو چکی تھی جو ہندوستان کے ساکن تمدن اور اس کی منجمد ذہنی ودانش ورانہ فضا کو ہمیشہ کے لیے شکست و ریخت سے دوچار کرنے والا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی ہندوستان، ذہنی، تمدنی، سیاسی اور معاشی لحاظ سے قرون وسطیٰ سے عہد جدید میں داخل ہو رہا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز اور ابتدائی دو دہائیوں کا جائزہ لیا جائے تو برصغیر اور اس سے

بڑھ کر عالمی صورت حال تغیر پذیر تھی۔ یورپ میں تبدیلی کے آثار اور غنی روشنی کا پھیلاؤ تو بہت پہلے اپنا رنگ جما چکا تھا تاہم برصغیر بھی اپنی سیاسی و سماجی صورت حال کے پیش نظر تبدیلی کے دورا ہے سے گزرنے کو تیار کھڑا تھا۔ یہ بات درست ہے کہ تبدیلی کی رفتار برصغیر میں بہت آہستہ رہی تاہم بیسویں صدی کی پہلی دہائیوں کے عالمی اثرات آگے چل کر اردو ادب پر مرتب ہوئے۔

بیسویں صدی کے آغاز کے حوالے سے دو مختلف دھارے نظر آتے ہیں، ایک تو مغربی تحریکوں اور ان کے اثرات کا ہے جب کہ دوسرا برصغیر میں اٹھنے والی ادبی تحریکوں کا ہے۔ مغرب میں صنعتی اور سائنسی ترقی اگرچہ کئی فرسودہ روایات کے خاتمے کا سبب بنی لیکن ان تبدیلیوں کے تضادات بھی سامنے آنے لگے۔ پہلی جنگ عظیم اور اس کے اثرات نے تو فرد کو جھجھوڑ کر رکھ دیا۔ یورپ میں علمی اور ادبی سطح پر یہ زمانہ قابل ذکر ہے۔ دادا ازم، سرریلیزم (۱۳)، وجودیت (۱۵)، علامت نگاری (۱۶)، امیجزم (۱۷) کی تحریکوں نے اپنے عہد کی بے چہرگی، انداز کی پامالی اور فرد کی تنہائی کو تخلیقی سطح پر محسوس کیا۔ اس کے علاوہ ادب اور نفسیات کے تعلق (۱۸) اور لسانی سطح پر جدید تحریکوں (۱۹) کے فکری مباحث بھی اپنا رنگ دکھاتے ہیں، یوں ادب میں فکری راہیں اور کشادہ ہو جاتی ہیں (۲۰)۔

برصغیر میں بیسویں صدی کا آغاز رومانوی رویوں کے فروغ کے ساتھ ہوا۔ رومانوی تحریک کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں یہ روایت مغربی اثرات کی بنا پر شروع ہوئی۔ (۲۱)

مگر جس زمانے میں یہ ہندوستان پہنچی ہے اس وقت تک اس کا رجحان فرسودہ ہو چکا تھا۔ اس لیے یہاں آتے آتے اس کی صورت خاصی مسخ ہو چکی تھی اور انگریز شاعروں کا تصور حسن جو اس تحریک کا بنیادی پتھر ہے، یہاں آکر صرف صنفِ لطیف کے پیکر و خواص تک محدود ہو کر رہ گیا تھا۔ رومانویت نگاروں سے پہلے اردو نظم میں عورت کا تصور نہایت محدود تھا۔ وہ یا تو بازاری ضوائف اور انجمن آراء تھی یا چند نسوانی لوازم محرم، چوٹی کنگھی کا نام تھی، یہاں تک کہ اس کا صنفِ نازک ہونا مشکوک بنا دیا گیا۔ رومانوی شاعروں نے معاشرے کی ایک صحت مند، توانا، زندہ اور متحرک عورت کو اردو شاعری میں داخل کیا جس کا چاہنا اور چاہا جانا ایک قدرتی اور نارمل عمل تھا۔ اس طرح انھوں نے اردو ادب سے اس غیر متداول، معذرت خواہانہ اور کسی حد تک مریضانہ رجحان کو ختم کر دیا۔ اردو شاعری میں اگرچہ اقبال اور دوسرے رومانوی شاعروں کے ہاں بھی

عورت کا نام اور ذکر ملتا ہے لیکن جس بے ساختگی، بے تکلفی سے براہ راست اختر شیرانی نے اپنی محبوبہ کو اردو شاعری میں متعارف کرایا وہ ایک انقلابی قدم ہے۔ علی سردار جعفری کے نزدیک:

”اختر شیرانی نے عورت کو معشوقہ اور محبوبہ بنا کر پیش کیا اور اردو شاعری میں ہمیشہ کے لیے اس کی جگہ بنادی۔ یہ کام انھوں نے اس وقت کیا جب اقبال اور جوش بھی اپنی شاعری میں معشوقہ کو چھپانے کی کوشش کر رہے تھے۔ (ملاحظہ ہو اقبال کی نظم۔۔۔ کی گود میں بلی دیکھ کر)۔“ (۲۲)

سلمیٰ، ریحانہ اور لیلیٰ کے نام اردو شاعری میں پہلی بار اختر شیرانی کے ساتھ داخل ہوئے۔ رومانویت اور اختر شیرانی لازم و ملزوم ہیں۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

”اختر شیرانی کی شاعری منزل لیلیٰ کی تلاش ہے اور اس تلاش میں وہ مختلف وادیوں میں جاتے ہیں۔ ان کی نظمیں ارتعاشات کا مجموعہ ہیں۔“ (۲۳)

ڈاکٹر محمد خان اشرف لکھتے ہیں:

”اختر کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اردو شاعری میں ’عورت‘ کو اسی شرف اور وسعت نظر کے ساتھ متعارف کرایا جس طرح یلدرم، خلقی اور نیاز نے اسے نثر میں متعارف کرایا تھا۔“ (۲۴)

عظمت اللہ خان رومانوی تحریک کا ایک اور نمائندہ نام ہے۔ انھوں نے اردو شاعری کو اخلاق، مقصدیت اور اصلاح کی آغوش سے نکال کر اس کا رشتہ جمالیاتی اقدار سے وابستہ کیا۔ انھوں نے پہلی دفعہ بعض ان بنیادی چیزوں کی طرف شعوری طور پر توجہ دلائی جو براہ راست جدید نظم کے تعین کی ذمہ دار قرار دی جاسکتی ہیں۔ مثلاً

- ۱۔ نئے عروض کی تلاش
- ۲۔ انگریزی اصناف سخن کی ترویج
- ۳۔ زبان میں ہندی عنصر کی آمیزش سے گھلاوٹ اور شیرینی پیدا کرنے کی کوشش
- ۴۔ ترنم اور موسیقی کا ایک خاص تصور
- ۵۔ صیغہ تانیث کا استعمال
- ۶۔ جذبات کا بے لوث اور فطری اظہار جس میں شدتِ اظہار کے لیے مبالغہ کا

سہارا نہ لینا پڑے۔ (۲۵)

عذمت اللہ خان کی نظمیں اور گیت محض اجتہادی رنگ کی حامل ہی نہیں ہیں بلکہ ان میں ترنم، موسیقی، جذبات کی لطافت، انداز کی دلفریبی سبھی کچھ موجود ہے۔ انھوں نے سب سے پہلے نظم میں ہیئت کے تجربے کیے اور ہندی کی بحروں اور اوزان کو اردو میں متعارف کرانے کی کوشش کی، انھوں نے اپنے شعری مجموعے "سریلے بول" میں مقامی آہنگ کو اپنانے اور ہیئت، زبان اور لہجہ کو ہندوستانی مزاج عطا کرنے کی کوشش کی (۲۶)۔ اختر شیرانی نے اردو نظم کی قدیم ہیئتوں مستزاد، مسدس اور مخمس کے ساتھ مغرب کے مختلف ہیکیتی تجربوں پر طبع آزمائی کی۔ انھوں نے اردو میں سانیٹ کے تجربے کیے۔ ان کے علاوہ خوشی محمد ناظر، برج نارائن چکبست، نادر کا کوردی، سرور جہاں آبادی، حفیظ جالندھری، دیگر اہم رومانوی نظم نگار ہیں۔ رومانوی تحریک ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۵ء تک کسی نہ کسی شکل میں فعال رہی۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہوئی جو ایک طرح سے رومانوی تحریک کا رد عمل تھی۔ ترقی پسند شعرا نے رومانویت کے تانے بانے بننے کی بجائے ایک ذہنی بغاوت کی قیادت کی۔ انھوں نے سیاسی آمریت، جاگیرداری، سرمایہ داری، مذہبی اجارہ داری، بھوک، سماجی استبداد اور سامراج کی مخالفت کی اور سیاسی و شخصی آزادی کا مطالبہ کیا۔ اقبال نے شاعری کو جس قومی اور ملی جذبے سے ہم آہنگ کیا تھا۔ ترقی پسند تحریک نے اسے استعمار کے خلاف ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کیا۔ ترقی پسند تحریک نے عام طور پر غزل کی بجائے نظم کو اپنے خیالات کے اظہار کا آلہ کار بنایا کیونکہ جس قسم کے خیالات وہ پیش کرنا چاہتے تھے ان کے لیے نظم کا سانچا زیادہ موزوں تھا۔ غزل اپنے ایمائی انداز کی وجہ سے ان کے پُر جوش، بلند آہنگ اور خطیبانہ اسلوب کو سہارا نہیں سکتی تھی۔ یوں انھوں نے غزلیں بھی لکھیں لیکن اس دور کے ترقی پسند شعرا زیادہ تر نظم کی طرف متوجہ رہے۔ ترقی پسند شاعروں میں جو شاعر ابھر کر سامنے آئے ان میں فیض احمد فیض ہی ایسے ہیں جن کی غزلوں کی اہمیت نظموں سے کم نہیں کیونکہ فیض ترقی پسند شاعر ہونے کے باوجود دھیمے اسلوب کے شاعر ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

ترقی پسند تحریک کے بے شمار شعرا میں سے اگر کسی ایک شاعر میں زندہ رہنے کی قوت موجود ہے تو وہ فیض احمد فیض ہیں اور فیض کی ان نظموں کو یقیناً دوام ابد

حاصل ہوگا جن میں فن اور نظریے کا یکہ یائی امتزاج عمل میں آیا۔“ (۲۷)

فیض کا ایمائی انداز، نرم لہجہ، تازگی اور خطیبانہ آہنگ سے گریز ان کی شاعری کو پائیدگی بخشتا ہے۔ انھوں نے رومانویت کے پیرائے میں اپنے ماحول اور عہد کی حکایت رقم کی ہے۔ فیض کے بادہ و ساغر کے استعاروں نے تیسری دنیا کے معاشروں اور خصوصاً پاکستان میں انسانوں پر ہونے والے ظلم کی بھرپور نقشہ کشی کی ہے۔ رومان کے راستے حقیقت کی طرف آنے کا عمل فیض کے ہاں بہت واضح ہے۔ رومان سے حقیقت کی طرف آنے کا یہ میلان فیض تک ہی محدود نہیں بلکہ ایک ’منیفیسٹو‘ کے طور پر ساری ترقی پسند نظم کے پیش نظر ہے یوں لگتا ہے جیسے ترقی پسند شعرا نے اپنی محبوبہ کو ’بڑی محبوبہ‘ یعنی مارکسزم کے تابع کر دیا ہے۔

ترقی پسند شعرا نے مروجہ نظاموں کے خلاف شدید نفسیاتی اور فکری جنگ کو فروغ دیا اور ہر نوع کی فسطائیت کے خلاف شدید احتجاج سے سروکار رکھا۔ وہ مواد کو ہیئت پر فوقیت دیتے تھے، انھوں نے رہنما متحیلہ کو اپنایا اور شاعرانہ تاثیر سے تعلق رکھنے والی شاعری کو دور ہی سے سلام کیا، یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند شعرا کی نظری و مقصدی شاعری کو نشانہ تنقید بنایا گیا کہ انھوں نے اردو شاعری کی تاریخ میں پیدا ہونے والی وسعتوں کو از سر نو محدود کرنے کا قصد کر رکھا ہے۔ جوش ملیح آبادی، فیض، علی سردار جعفری، مخدوم، مجاز، احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاظمی، کیفی اعظمی، فارغ بخاری، ظہور نظر، حبیب جالب، حمایت علی شاعر، احمد فراز، اختر حسین جعفری اور فہیدہ ریاض کے شعری مجموعوں میں براہ راست اظہار کی نظمیں بھی ملتی ہیں اور علامتی بیان کی بھی۔ انھوں نے نئی شعری اصناف کو استعمال کرنے میں بھی پس و پیش سے کام نہیں لیا۔ معاشی مسائل کا تذکرہ، سامراج دشمن رویے کا اظہار، انسان کی نفسیاتی الجھنیں، جنسی بلوغت کا بے حجاب انداز اور سماجی نظام کے تضادات کا اظہار ان کے خصوصی موضوعات تھے۔ انھوں نے عشق کے مادی اور جسمانی حوالوں کو اہمیت دی۔ ڈاکٹر یونس جاوید لکھتے ہیں:

”ترقی پسند تحریک بڑی توانا اور طاقت ور تحریک تھی یوں کہیے کہ یہ اپنے زمانے کا

ذہنی احتجاج تھا یہ ایک ایسا انقلاب تھا جس کا آغاز اذہان سے کیا گیا۔ ان ذہنی

رویوں ہی کو بدلنے کی کوشش کی گئی جو اس سے پیشتر رواج پذیر تھے۔“ (۲۸)

ترقی پسند تحریک ایک طوفانی تحریک تھی جس نے گرد و پیش کے خس و خاشاک کو اپنی

لیٹ میں لے کر خارجی زندگی کے عمل کو تیز کر دیا۔ ہر عمل کا ایک رد عمل ہوتا ہے لیکن 'حلقہ' باب ذوق' (۱۹۳۹ء) کو ترقی پسند تحریک کا رد عمل نہیں کہا جاسکتا۔

”یہ بات واضح ہے کہ حلقے کو شروع کرتے وقت کوئی سیاسی یا دوسرا مقصد پیش نظر نہ تھا صرف بعض ادیبوں اور دوستوں نے آپس میں مل بیٹھنے اور اپنے اپنے ادب پارے ایک دوسرے کو سنانے کی خواہش کی تکمیل کے لیے کسی انجمن کو وجود میں لانے کی تجویز پیش کی تھی جس میں بقول شیر محمد اختر، نصیر احمد جاجی (مرحوم) پیش پیش تھے۔“ (۲۹)

حلقہ' باب ذوق' نے سماجی انجما کو توڑنے کی کوشش کی اور زندگی کے خارج کی اہمیت کو کم کیے بغیر انسان کے داخل کی پراسرار آواز کو اہمیت دی اور رومانوی تحریک کے ان اثرات کو قبول کیا جو فرد کی زندگی کی مادی آلائشوں سے بلند تخیل کی گھمبیر گہرائیوں سے انکشاف ذات اور عرفان حیات کے زاویے تلاش کرنے پر مائل کرتے ہیں۔ اس تضاد کی بنا پر حلقہ' باب ذوق' اور ترقی پسند تحریک کو ایک دوسرے کی ضد قرار دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

”اس میں کوئی شک نہیں کہ داخلیت اور خارجیت، مادیت اور روحانیت کے مستقیم ابلاغ اور غیر مستقیم ابلاغ کی بنا پر ان دونوں تحریکوں میں واضح حدود اختلاف موجود ہیں تاہم اس بات کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ یہ دونوں تحریکیں ایک ہی زمانے میں ایک ہی جیسے معاشی، سماجی اور سیاسی حالات میں پروان چڑھیں اور یہ دونوں تحریکیں معنوی طور پر رومانی تحریک کے بطن سے ہی پھوٹی تھیں۔“ (۳۰)

حقیقت نگاری کے میلان کی بنا پر ترقی پسند تحریک نے افقی جہت اختیار کی۔ اجتماعی عمل کو مادی سطح پر بروئے کار لانے کے لیے پیش قدمی شروع کر دی۔ چنانچہ ترقی پسند تحریک کا نصب العین واضح اور منزل متعین تھی اس کے برعکس حلقہ' باب ذوق' نے اجتماع میں گم ہو جانے کی بجائے ابن آدم کو اپنی شخصیت کے عرفان کی طرف متوجہ کیا۔ انھوں نے اپنے داخل کی آواز کو سنا اور خارج کے مشاہدے کو تخلیقی عمل کی آج سے گزار کر اظہار کا نیا طریقہ اپنایا۔

جدید اردو شاعری میں داخلیت کی اس رُو نے دو واضح لہروں کی صورت اختیار کی۔

پہلی لہر میراجی اور اس کے معاصرین یعنی ن۔م۔راشد اور تصدق حسین خالد وغیرہ کی نظموں پر مشتمل ہے اور دوسری مجید امجد، یوسف ظفر، قیوم ظفر، اختر الایمان، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، محمد صفدر، بلراج کول، منیر نیازی، خلیل الرحمن اعظمی وغیرہ کی نظموں سے عبارت ہے۔

حلقہ ارباب ذوق کے شعرا میں سے میراجی کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ انھوں نے غیر ملکی شعرا کے مطالعے اور ترجمے سے جدید شاعری کے اصول وضع کیے اور جب حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ ہوئے تو نئے شعرا کی ادبی تربیت میں ان اصولوں کو حسن و خوبی سے استعمال کیا۔ مغرب کی بیشتر ادبی تحریکیں مثلاً علامت نگاری، سربیلزم، تاثیریت وغیرہ میراجی کی وساطت سے ہی اردو شاعری میں داخل ہوئیں اور ان کے بیشتر ابتدائی نمونے بھی انھوں نے خود ہی فراہم کیے۔ میراجی نے زبان کے جامد اسالیب کو قبول کرنے کی بجائے الفاظ کی نئی قدر و قیمت متعین کی اور علامت، تمثیل اور استعارے کی مدد سے ایک ایسی زبان ایجاد کی جس پر میراجی کی چھاپ تو لگی ہوئی تھی لیکن جسے قبول کرنے کے لیے ہر زیرک شاعر آمادہ ہو گیا۔ چنانچہ میراجی نہ صرف اردو شاعری میں ایک اہم نام بن گئے بلکہ جدید نظم کی تحریک بھی انھی کے نام سے موسوم ہوئی۔ اس تحریک کے زیر اثر حلقہ ارباب ذوق کے شعرا نے بالخصوص نظم کی طرف توجہ دی اور عمدہ نظمیں تخلیق کیں۔ میراجی کی نظم کی بنیادی کلید و فاصلہ ہے جوفن، فنکار اور قاری کے درمیان خود میراجی پیدا کرتے ہیں وہ علامت، استعارہ اور تمثال کے شاعر تھے، انھوں نے بات کو وضاحت سے پیش کرنے کی بجائے اسے اشاروں کنایوں میں بیان کیا۔ ان کا خیال تھا کہ وضاحت سے بات سپاٹ ہو جاتی ہے اور اس میں عمق پیدا نہیں ہوتا چنانچہ انھوں نے لفظ کا مروجہ نکسالی قرینہ بدلا اور اسے خیال کی لہروں کے ساتھ ہم آہنگ کر دیا۔ اسی اسلوب شعر نے ان کے ہاں ابہام کی کیفیت پیدا کر دی۔ تصدق حسین خالد اور ن۔م۔راشد نے آزاد نظم کے سانچے کو ہنرمندی سے استعمال کیا۔ تصدق حسین خالد اردو میں آزاد نظم کے بانی اور راشد اس صنف کے سب سے باشعور شاعر ہیں۔ تصدق حسین خالد نے چھوٹے بڑے مصرعوں کی نظمیں کہہ کر نظم کی پرانی ہیئت کو رد کر دیا اور آزاد نظم کا آغاز کیا۔

”انگلستان میں آزاد شعر کے وسیع مطالعے اور اس کے امکانات کو دیکھ کر میں

بنے اسے باقاعدہ اردو شاعری میں روشناس کرانے کا ارادہ کر لیا۔“ (۳۱)

تصدق حسین خالد کے مکالماتی انداز بیان پر اقبال کی پرچھائیں اور روایت کا گہرا اثر ہے جو انھیں جدید شاعروں کے قریب لانے میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ جنہوں نے ڈھانچے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ طرز احساس میں تبدیلی کے کامیاب تجربے کیے۔ ان میں راشد اور میراجی سرفہرست ہیں۔ ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

”میراجی اور راشد ہر لحاظ سے روایتی نظم گوئی سے انحراف کی مثال ہیں۔۔۔۔۔

ان کے یہاں نظم کی بُت Composition یعنی تجرید و تشکیل کی ترتیب و ترکیب نے جو نیا لہجہ اور انداز پیدا کیا وہ نظم کے قاری کے لیے بالکل نیا تھا۔“ (۳۲)

ڈاکٹر خواجہ زکریا لکھتے ہیں:

”جن شعرا نے اردو کی پابند شاعری سے انحراف کرتے ہوئے آزاد نظم کو متعارف کرایا اور اس کے ذائقے کو اردو قارئین کے لیے گوارا بنایا ان میں راشد کا نام سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔“ (۳۳)

”ماورا“ سے ”گمان کا ممکن“ تک راشد کی شاعری مختلف مراحل سے گزری انھوں نے اپنی نظموں میں پہلی جنگ عظیم سے پیدا ہونے والے اقتصادی بحران کے سبب عالمی بے روزگاری اور کساد بازاری کے نتیجے میں پیدا ہونے والی مایوسی، ناامیدی اور ناآسودگی، ایشیائی ممالک کے انفرادی اور اجتماعی مسائل کی ذمہ داری، سامراجی اور نوآبادیاتی طاقتیں اور صنعتی طور پر ترقی یافتہ ممالک میں بڑھتی بے سکونی اور اعصاب زدگی اور ترقی پذیر ممالک میں آمریتوں کے ہاتھوں انسانی حقوق کی پامالی کو موضوع بنایا۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کے نزدیک:

”راشد شاعر نہیں لفظوں کا مجسمہ ساز ہے وہ نظمیں نہیں کہتا سانچے میں ڈھلے

ہوئے مجسمے تیار کرتا ہے۔“ (۳۴)

راشد نے ماورا، ایران میں اجنبی، لا = انسان اور گمان کا ممکن تخلیق کر کے اردو میں آزاد نظم کو زندہ جاوید کر دیا۔ آزاد نظم کی بنیاد اس اصول پر رکھی گئی کہ شعر کے لیے اثر ضروری ہے اور یہ اثر موسیقی سے دو بالا ہو جاتا ہے لیکن اس موسیقی کو صرف ایک نظام عروض تک محدود کر لینا درست نہیں بلکہ اسے مکمل طور پر شاعر کی مرضی اور اختیار پر چھوڑ دینا چاہیے۔ وہ خواہ کسی شکل میں اور کسی عروضی ترتیب کے ساتھ یہ اثر پیدا کرے اس کا اسے مکمل حق ہے اور کسی بندھے ٹکے سانچے میں

اسے قید نہیں کیا جاسکتا چونکہ مخصوص عروضی سانچے استعمال کی کثرت سے روایتی ہو کر رہ جاتے ہیں اور نئے نظم نگار کو اپنے انفرادی اور اچھوتے خیال کی شدت اکثر ان سے مجروح ہوتی نظر آتی ہے۔ اس لیے نہ صرف شاعر کو عروضی تجربے کرنے اور مصرع کے ارکان کو گھٹانے بڑھانے کی پوری آزادی دینی چاہیے بلکہ اس قسم کے تجربے کی شدید ضرورت ہے۔ ہیئت کے ارکان میں انقلابی تجربوں کے ذریعے رمزیت اور ابہام کا ایک نیا انداز نظم میں پیدا ہوا۔ یہ نئی رمزیت تحلیل نفسی کے اس اسلوب پر مبنی تھی جسے تلازمہ خیال کہا جاتا ہے۔

ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کا شعری مزاج نظم سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں نے نظم کی ترویج اور ترقی میں بہت اہم کردار ادا کیا جب کہ حلقہ ارباب ذوق میں میراجی اور دیگر شعرا نظم کے متنوع رنگوں کو ابھارتے نظر آتے ہیں تاہم غزل کی روایت بھی نظم کے ساتھ چلتی ہے۔ اس دور میں فراق گورکھپوری اور ناصر کاظمی غزل کو تابانی بخشے ہیں۔ فراق کی غزل کا ہندوستانی ماحول اور ناصر کی غزل کا اداس لہجہ نئے شعری امکانات کا پتہ دیتا ہے اور جدید اردو شعری تناظر کی وسعت میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ان شاعروں کی بڑی خوبی اُن کے تخیل کی رنگارنگی، تنوع پسندی اور جذبات و محسوسات کی فراوانی ہے (۳۵)۔

۱۹۶۰ء کے بعد جدید شاعری کے حوالے سے ایک نیا گروہ سامنے آیا جس میں افتخار جالب، جیلانی کامران، انیس ناگی، تبسم کاشمیری، عباس اطہر اور سلیم الرحمن خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ڈاکٹر خواجہ زکریا لکھتے ہیں:

”اردو نظم میں ایک تحریک کا آغاز ہوا جسے نئی نظم کی تحریک کہا جاتا ہے ابتدا میں اس تحریک کے دو بڑے نمائندے افتخار جالب اور جیلانی کامران تھے بعد ازاں دونوں میں نظریاتی اختلاف پیدا ہوا اور ان کے الگ الگ گروہ بن گئے۔“ (۳۶)

مجموعی طور پر یہ شعراء میراجی اور راشد کی شعری روایت سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان شعرا کے یہاں زندگی کے کرب اور وجود کے عذاب کا شدید احساس، اپنے ماحول سے نا آسودگی، بیزاری، بغاوت، فرار، پرانے تہذیبی نظام کو قبول کرنے سے انکار، جسم اور جبلت کی اہمیت پر اصرار مشترک خصوصیات ہیں۔ ان شعرا نے لسانی تشکیلات کا نظریہ پیش کیا۔ ان کا خیال تھا کہ

مرّوجہ زبان ان کے اظہار کے لیے ناکافی ہے۔ اس لیے وہ زبان کی تشکیل نو کے عمل پر کمر بستہ تھے۔ افتخار جالب لکھتے ہیں:

”باتیں بہت سی ہیں لیکن کہی کیونکر جائیں یہی مشکل مرحلہ ہے مجھ سے نہیں ہو پاتا کہ اگلے وقتوں کا کہا ساروایت کا کلمہ پڑھ کر پھر سے کہہ دوں۔“ (۳۷)

انیس ناگی کے نزدیک:

”پچھلی نسل کے پاس زبان کی تشکیل کا کوئی باقاعدہ تصور نہیں تھا انھوں نے مرّوجہ لسانی حرمتوں کی قبولیت پر اکتفا کیا۔ نئے شعرا کے لیے زبان ایک زندہ تجربہ ہے الفاظ ادراک کا ذریعہ نہیں بلکہ ان کی مخصوص ترتیب تجربے کی تخلیق ہے، تجربہ الفاظ سے باہر نہیں بلکہ الفاظ کے اندر ہے۔ زبان حقیقت کو جاننے اور تجربے کی تخلیق کا ایک استعارہ ہے۔“ (۳۸)

نئی شاعری کی اس تحریک کی لسانی تشکیلات کی بدولت قاری پر ان کی نظموں کا مکمل ابلاغ نہ ہو سکا جس کی وجہ سے ان کی شاعری پر بے معنی، مبہم اور تجربہ محض ہونے کا الزام عاید کیا گیا۔ جیلانی کا مران نئی شاعری کے مسائل کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”نئی نظم میں علامتوں کا مقام مرکزی ہے یعنی علامتیں نظم کے مصرعوں میں داخل نہیں کی جاتیں بلکہ نظم کے مانی الضمیر سے خود بخود پیدا ہوتی ہیں لیکن علامتوں کا پیدا ہونا ہی کوئی بڑا کرشمہ نہیں ہے، علامتیں ظاہر ہوتے ہی نظم کے معانی کو نہ صرف وسعت دیتی ہیں بلکہ نفس مضمون کو علامت کے تصویری پیکر میں جذب کر کے نفس مضمون کو اس تصویری پیکر میں بدل دیتی ہیں۔“ (۳۹)

کچھ دنوں یہ تحریک بڑے زور و شور سے چلی مگر علامت، اشاریت، ابہام اور ٹوٹی پھوٹی زبان اپنانے کی وجہ سے ان کی مقبولیت کا دائرہ محدود رہا۔ سلیم احمد نے ”نئی شاعری“ کی تمام قسموں میں ان کے تنوع اور اختلاف کے باوجود ایک چیز کو مشترک قرار دیا ہے اور وہ ہے ان کی نامقبولیت۔

”نئی شاعری کی نامقبولیت کے معنی یہ ہیں کہ دوسروں پر اثر اندازی سے محروم ہے یا کم اثر ڈال رہی ہے دوسرے لفظوں میں نئی شاعری پر یہ الزام درست ہے

کہ وہ چند ایسے لوگوں کا ذہنی چونچلا ہے جو پورے معاشرے سے الگ ہو گئے

ہیں۔“ (۴۰)

نئی شاعری کے نمائندہ ان نئے شاعروں نے اپنی نئی نظم کی تخلیق کرتے ہوئے نکتوں میں بٹے ہوئے مہذب انسان اور اس کی شخصیت کے معاملات کو موضوع بنایا۔ منطقی اثباتیت، وجودیت، انسان دوستی، آزاد خیالی، امپریٹنزم (تاثریت)، اظہاریت، علامتیت اور دیگر شعر و ادب کے حوالے سے سامنے آنے والی کئی مغربی تحریکوں کے اثرات نے ان جدید شعرا کی نظموں میں وسعت اور گہرائی پیدا کی۔ نئے فلسفوں کے ساتھ نمو پانے والی نئی مابعد الطبیعات، ابلاغ اور عدم ابلاغ کے مسائل و مباحث، نئے موضوعات کا ادراک و شعور، آزاد خیالی کی روایات کا فروغ اور ہستی تجربے اس دور میں خصوصی اہمیت کے حامل رہے۔ جیلانی کا مران نئی نظم کے تقاضوں پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”نئی نظم کے شاعر کی ذمہ داریاں پہلے شاعروں کے مقابلے میں بہت زیادہ ہیں۔ صوفی شاعر اپنی روح کے بچاؤ کی ذمہ داری لیتے تھے۔ حالی کی ذمہ داری مسلمانوں کی حالت زار کو بیان کرنے کی تھی۔ اقبال نشاۃ ثانیہ کے اعلان میں مصروف تھے ترقی پسند شاعر صحت مند معاشرہ قائم کرنے کی ذمہ داری لیتے تھے ان سب کے برعکس نئی نظم کا شاعر زمین پر جسم کے بچاؤ کی ذمہ داری لیتا ہے۔“ (۴۱)

اس ذمہ داری سے عہدہ برا ہونے کے لیے انھوں نے تازہ اور جدید تمثالوں، استعاروں اور علامتوں کا استعمال فراخ دلی سے کیا اور نظم کو بطور ایک تخلیقی اکائی کے اہمیت دی۔ بیشتر شعرا نے آزاد تلازمات اور شعور کی رو کے تحت نظمیں تخلیق کیں۔ افتخار جالب (ماخذ)، انیس ناگی (بشارت کی رات، روشنیاں، آگ ہی آگ)، جیلانی کا مران (چھوٹی بڑی نظمیں، استازے، نقش کف پا، دستاویز)، سلیم الرحمن (شام کی دہلیز)، زاہد ڈار (درد کا شہر، محبت اور مایوسی کی نظمیں)، آفتاب اقبال شمیم (فردانژاد)، تبسم کا شمیری (تمثال)، عباس اطہر (دن چڑھے دریا چڑھے)، یوسف کا مران (اکیلے سفر کا اکیلا مسافر) اس دور کے اہم جدید نظم گو شاعر اور شعری مجموعے ہیں۔ رفتہ رفتہ اس گروہ کے سربراہ افتخار جالب نے شاعری ترک کر دی اور بہت سے دوسرے شعرا بھی پس منظر میں چلے گئے۔

۱۹۶۰ء کی دہائی میں نظم کے ساتھ غزل بھی نئی صورت حال سے اپنا ناٹھ جوڑتی ہے۔ غزل کی مخصوص بُو باس، مزاج اور رویہ اس دور میں نئے تجربات کو اپنے اندر جذب کرتا ہے۔ ظفر اقبال اس حوالے سے اہم غزل گو بنتے ہیں کہ انھوں نے غزل کے روایتی مزاج اور اسلوب کو یکسر تبدیل کیا۔ انھوں نے محسوسات کی اس بنیادی شکل کو جس کے بے شمار پہلو بکھرے پڑے ہیں اپنی گرفت میں لیا (۴۲)۔ اپنے موضوع، لہجے اور لفظیات کے حوالے سے اس عہد کی غزل نئے افق کی تلاش میں نظر آتی ہے۔

انھی دنوں ہمارے ہاں ”مزاحمتی ادب“ کی اصطلاح بے حد مقبول ہوئی۔ مارشل لا، کے جبر، معاشرتی نا انصافی، ظلم و تشدد کے خلاف مزاحمت اور احتجاج سے بھرپور نظمیں تخلیق کی گئیں۔ شورش کاشمیری اور حبیب جالب اس رجحان کے نمائندہ شاعر ہیں۔ انھوں نے اپنی نظموں میں ہر دور کے حکمرانوں کو بڑی بے خوفی سے لاکارا۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ اور سقوط ڈھاکہ اور اس سانحے کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال کو بھی شاعروں نے بڑی خوبصورتی کے ساتھ اپنی شاعری میں سمویا۔ لاطینی امریکہ، چین، روس، فلسطین، ویت نام، کوریا، افریقہ اور مشرقی یورپی ممالک کے بعض شعرا کے تراجم بھی اردو میں کیے گئے جن کا شعرا کی نئی نسل پر گہرا اثر مرتب ہوا۔ امجد اسلام امجد، سرمد صہبائی، فہیم جوزی، سہیل احمد خان، فاطمہ حسن، حسن عباس رضا، نذیر قیصر، علی اکبر عباس اور اصغر ندیم سید وغیرہ کی شاعری میں تجارتی معاشرے کی اخلاقیات، انسان کا استحصال، عورت پر مرد کی حاکمیت کی مذمت، فرسٹائٹ، جبر، آمریت کے نتیجے میں پیدا ہونے والے رجحانات اور جذبات کا مطالعہ، تنہائی، روٹین کی زندگی اور جمہوری رویوں کے فقدان کا اظہار اور اسی نوع کے دوسرے بہت سے میلانات اور رجحانات کی عکاسی مذکورہ بالا شاعروں نے بھی کی اور نثری نظم کا پیرایہ اختیار کرنے والوں نے بھی۔ نثری نظم نے اردو شاعری میں اب اپنا مستقل مقام بنا لیا ہے۔ مبارک احمد، قمر جلیل، کشور ناہید، احمد ہمیش، افضل احمد، ایوب مرزا، شائستہ حبیب، انوپا حیدر، محمود کنور، جمیل ملک، سارہ شگفتہ، عبدالرشید، انیس ناگی وغیرہ اہم اور گہری معنویت سے بھرپور نثری نظم تخلیق کر رہے ہیں۔ موضوعاتی سطح پر اردو نظم نے جن رجحانات اور تحریکوں کو قبول کیا اور پروان چڑھایا ان پر سرسری نظر ڈالنے کے بعد ضروری معلوم ہوتا ہے کہ گزشتہ صدی کی ابتدا سے اسلوب و موضوع، مواد و ہیئت کے سلسلے میں اسلوب کی تبدیلیوں کے تجربات کا ایک مختصر

جائزہ بھی لیا جائے، اُسلوب جدید ہو یا قدیم، اظہار کی ہر چہ تڑپ اپنا انداز بیان اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے موضوع اور تکنیک کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اس مقام تک پہنچنے کے لیے جدید اُردو نظم کو کم و بیش نصف صدی جدوجہد کرنی پڑی۔ نظم آزاد اور پابند نظموں میں اصناف سخن کی بجائے بندوں کی نئی ترتیب اسی شعور کا نتیجہ ہے۔

نظم کی ہیئت اور ماہیت کے تجرباتی کردار کی تفہیم کے ضمن میں یہ بات بڑی دلچسپ ہے کہ انیسویں صدی میں جب آزاد اور حالی نے یورپی اثرات کے تحت نظم آزاد کی صنفی حیثیت کو تسلیم کیا اور نظم پہلی بار روایتی اصناف مثلاً مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، مسدس، مخمس اور ترجیع بند وغیرہ سے الگ ہو کر اپنا وجود منوانے لگی تو اس دور میں حالی نے اس کے تجرباتی کردار کی شناخت کی اور ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں لکھا:

”یورپ میں بھی آج کل بلینک ورس یعنی غیر مقفی نظم کا بہ نسبت مقفی کے زیادہ

رواج ہے۔“ (۴۳)

حالی کے دور میں شرر اور اسماعیل میرٹھی نے نظم کی ہیئت میں تجربے کیے، اُردو میں مثلث، مربع، مخمس، مسدس اور مسط کی مختلف شکلیں ہیں جن کا تعین توانی کی ترتیب اور معروض کی تعداد کرتی ہے۔ انگریزی میں ان سے ملتی جلتی شکلوں کو ”اسٹینز افارم“ کہتے ہیں۔ اُردو میں ”اسٹینز افارم“ تراجم کے ذریعے متعارف ہوئے۔ نظم طباطبائی نے ’گرے‘ کی ’الہجی‘ کا منظوم ترجمہ (گورغریباں) کے نام سے کیا جو ۱۸۹۸ء میں ’دل گداز‘ میں شائع ہوا۔ کنفی، سجاد حیدر یلدرم، وحید الدین سلیم، حسرت موہانی، سرور جہاں آبادی، تلوک چند، نادر کا کوروی اور عظمت اللہ خان نے اپنی نظموں میں انگریزی کی ”اسٹینز افارم“ کی تکنیک سے استفادہ کیا۔ انگریزی اثرات کے تحت اُردو نظم میں جو اہم ترین تجربہ ہوا وہ ”بلینک ورس“ کا ہے۔ ابتدا میں اُردو میں ”بلینک ورس“ کا نام نظم غیر مقفی ملتا ہے۔ اس ہیئت کو ”نظم معری“ کا نام مولوی عبدالحق نے دیا تھا۔

”شرر کا منظوم ڈراما ”نظم غیر مقفی“ شیکسپیر کے بلینک ورس کے تتبع میں لکھا گیا

تھا۔ مولوی عبدالحق نے ایسی نظم کے لیے ”نظم معری“ کا نام تجویز کیا۔“ (۴۴)

انگریزی میں ”بلینک ورس“ کے لیے ایک بحر ”آئمبک پنٹامیٹر“ مخصوص ہے مگر اُردو میں نظم معری کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں کی گئی۔ اُردو میں مستعمل بارہ بحروں میں سے کسی بھی ایک

بحر میں شعرا لظم معریٰ میں طبع آزمائی کر سکتے ہیں۔ تراجم میں بھی انہوں نے یہ اصول اپنے پیش نظر رکھا۔ لظم معریٰ کو فروغ دینے میں "مخزن" اور "ہمایوں" نے بھی اہم کردار ادا کیا۔

عظمت اللہ خاں نے اردو لظم میں ہیئت کے اہم تجربے کیے۔ ان کی کتاب "سریلے بول" اس حوالے سے اہمیت کی حامل ہے جس میں انہوں نے ہندی شاعری اور ہندی گیتوں کے اسالیب کی طرف مراجعت اور مترنم الفاظ اور بحروں کے استعمال پر زور دیا۔ عظمت اللہ خاں نے اردو میں "سانیت" بھی لکھے۔ "سانیت" کی ہیئت بھی انگریزی سے اردو میں آئی، سانیت میں چودہ مصرعے ہوتے ہیں جو بنیادی موضوع کو ایک خاص ترتیب اور مخصوص ہیئت میں ڈھالتے ہیں۔ اختر جونا گڑھی نے اردو میں سب سے پہلے سانیت لکھنے کا تجربہ کیا۔ اردو میں سانیت لکھتے ہوئے شاعروں نے انگریزی تکنیک کی بعض باتیں تو قبول کیں لیکن اپنی زبان اور تخلیقی مزاج کے تحت بعض نئی باتیں بھی پیدا کیں اور اکثر و بیشتر سانیت اپنی طبع زاد تکنیکوں میں لکھے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں اردو لظم میں ایک اور جرأت مندانہ تجربہ کیا گیا اور لظم آزاد ایک نئے پیرایہ بیان کے طور پر سامنے آئی۔ اردو لظم میں تصدق حسین خالد نے چھوٹے بڑے مصرعوں کی نظمیں کہہ کر لظم کے پرانے پیٹرن کو رد کر دیا۔ (۳۵)

مغربی ادب بالخصوص انگریزی ادب کے اثر سے اردو شاعری میں جتنے بھی تجربے کیے گئے ان میں سب سے زیادہ انقلاب انگیز، ہنگامہ خیز، عہد آفریں اور دور رس تجربہ فری ورس کا تھا جو اردو کا قالب اختیار کر کے آزاد لظم کے نام سے موسوم ہوا۔

"اردو شاعری کا یہ پہلا تجربہ تھا جو ہم عصر مغربی ادب کے زیر اثر وجود میں آیا تھا

ورنہ اس سے پہلے اردو شاعری کے جتنے بھی تجربے مغربی شاعری سے متاثر ہو کر

کیے گئے تھے وہ اصل زبان میں باسی اور مردہ ہو چکے تھے۔" (۳۶)

مغرب میں آزاد لظم ۱۹۲۰ء میں باقاعدگی سے متعارف ہوئی۔ جب ہیوم، ایلٹ اور

لارنس نے اس کے خوبصورت اور معنی خیز نمونے پیش کیے۔ لظم آزاد بحور اور اوزان کے روایتی

اصولوں کی پیروی کرنے کی بجائے جذبے کے تموج کے مطابق آہنگ اور لے کے اتار چڑھاؤ کی

تخلیق کرتی ہے۔ ن۔ م۔ راشد، میراجی اور مجید امجد نے آزاد لظم کی ہیئت میں گونا گوں اضافے

کیے۔ کمال احمد صدیقی ترقی پسند شاعری میں ہیئت کے تجربوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”آزاد نظم کی ہیئت کے ارتقا کو سمجھنے کے لیے راشد کی ’ماورا‘ سے ’لا = انسان‘ تک سب کتابیں نصابی کتابوں کی طرح توجہ سے پڑھنے کی ضرورت ہے۔ ’ماورا‘ پہلی کتاب ہے جس میں پابندی سے آزادی تک کے مراحل نظر آتے ہیں۔ ’سانیت‘ راشد سے پہلے بھی لکھے گئے لیکن راشد نے انھیں اردو میں ایک صنف کا درجہ دیا اور پھر ان کی آزاد نظمیں میراجی اور چند دوسرے شعرا کو چھوڑ کر وہ نہیں ہیں جن میں ایک مصرع کئی جگہ توڑ کر لکھ دیا جاتا تھا یا جہاں جی چاہا مصرع کو قتل کر دیا۔ راشد، میراجی، مختار صدیقی اور معدودے چند اور شاعروں نے آزاد نظم کا کھر دراپن دہرایا۔“ (۴۷)

میراجی کے ہاتھوں نظم نہ صرف بحر، مصرعوں کی یکساں طوالت، ردیف اور قافیہ سے آزاد ہوئی بلکہ اجتماعی خارجی رنگ کی پابندیوں سے بھی مکمل طور پر آزاد ہو کر ذات اور انفرادیت اور اجتماعی لاشعور سے ہم کنار ہوئی۔ مختار صدیقی نے اردو نظم کی ہیئتی تجربہ کاری کے ضمن میں ایک مجتہدانہ قدم اٹھایا۔ انھوں نے کلاسیکی موسیقی کے مشہور راگوں کے بنیادی تاثر کے مطابق نظمیں لکھیں۔ ڈرامائی انداز ان کی ہر نظم میں موجود ہے وہ ہر نظم میں ایک منظر پیش کرتے ہیں اور ہر منظر کے پیش نظر ایک مدھر راگنی ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

آزاد نظم کا جو تصور اردو میں رائج ہوا وہ اوزان کے استعمال میں تصرف، صوتی تناسب کے تغیر، نثری لب و لہجے کی آمیزش سے تصدق حسین خالد، راشد و میراجی کے بعد کے ادوار میں جدید تر شعرا تک آیا ہے اور ان سارے تغیرات کی آگہی کسی ایک مکتب خیال تک نہیں ہے ہر خلاق شاعر نے اپنی فکر، اپنی نظم، اپنی انفرادیت برقرار رکھنے کے تجربے کی حد تک نظم آزاد کا پیرایہ استعمال کیا ہے۔ اردو کا شعری آہنگ، عروضی آہنگ ہے جس کی بنیاد رکن ہے۔ ”فری ورس“ نے انگریزی میں نثری آہنگ کو اپنایا مگر اردو میں آزاد نظم رکن کے آہنگ (عروضی آہنگ) کو خیر باد نہ کہہ سکی۔

۱۹۴۷ء کے بعد اردو شاعری نے علامت نگاری، پیکر تراشی، دادا ازم، فوچرازم، آزاد تلازمہ خیال اور شعور کی رد و غیرہ کی طرف توجہ کی مگر ان تجربوں میں جو چیز زیادہ نمایاں ہوئی وہ علامت نگاری، پیکر تراشی کے بعد نثری نظم کا تجربہ ہے۔ نثری نظم کی ابتدا فرانس میں شاعرانہ نثر اور ”ورس لبر“ کے ساتھ ہوئی۔ ”ورس لبر“ ایک غالب وسیلہ اظہار کی حیثیت سے نمایاں ہوئی۔ نثری نظم

میں مصرع کا وہ تصور نہیں ہے جو آزاد نظم میں ہے مگر آزاد نظم کی طرح آوازی اشاریت، پیکریت کا حسن اور انظہار کی شدت اور آہنگ بہت زیادہ ہے۔ نثری نظم میں داخلی توانی اور عروسی حد تک عروسی وزن بھی ہوتا ہے۔ نثری نظم میں آہنگ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے، یہ آہنگ نثری نظم میں آوازی اشاریت لہجہ کے زور اور انظہار و اسلوب اور کہیں کہیں توانی اور عروسی وزن سے پیدا کیا جاتا ہے۔

”نثری نظم بیشتر ایک رپورتاژ کی نثر یا واقعاتی بیان کی نثر سے الگ ایک نوع

احساسی کا نظام رکھتی ہے اس کی تیز رفتاری واقعاتی بیان سے الگ مہینتی کے

Notations کی طرح ہوتی ہے۔“ (۳۸)

جدید اردو نظم کے پیرایہ انظہار پر مغرب کی تحریکوں ”امیج جزم“ اور ”سمبلزم“ کا بھی گہرا اثر پڑا ہے۔ جدید نظم کا علامتی انداز اسے تقسیم سے پہلے کی نظم جس کی نمائندگی اقبال اور جوش وغیرہ کرتے ہیں سے مختلف بناتی ہے۔ نئی نظم جو علامتی انظہار کی مرہون منت ہے جو موضوع کی گراں باری سے نجات پا چکی ہے جس کی علامتی کلیت اس کے وجود کا جواز فراہم کرتی ہے تیزی سے فروغ پا رہی ہے۔

اب تک اردو نظم کی ہیئت میں جو تبدیلیاں ہوئی ہیں انہیں مغربی اثر پذیری کا نتیجہ ہی قرار نہیں دیا جاسکتا بلکہ نظم کے اندرون میں واقع ہونے والی تبدیلیوں پر بھی منطبق کیا جاسکتا ہے۔ اس حوالے سے سب سے اہم بات یہ ہے کہ اردو میں انگریزی سے جتنی بھی ہمیشیں آئی ہیں وہ اردو میں جوں کی توں نہیں برتی گئیں بلکہ کسی قدر رد و بدل کے بعد اپنائی گئی ہیں۔ یہ تبدیلیاں آہنگ کی سطح پر زیادہ ہوئی ہیں۔ انگریزی میں ”بلینک ورس“ کے لیے ایک بحر مخصوص ہے مگر اردو میں ”نظم معری“ کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں کی گئی۔ اسی طرح انگریزی میں سانیٹ کی ترتیب توانی متعین ہے مگر اردو میں توانی کی ترتیب میں تبدیلی کی گئی ہے۔ اس طرح انگریزی فری ورس میں آہنگ کی بنیاد ارکان کی تعداد کے اصول کو چھوڑ کر لہجہ کی تاکیدوں پر رکھی گئی ہے مگر اردو میں محض ایک بحر کے ارکان کی تعداد کو گھنایا بڑھایا گیا ہے اور آزاد نظم کی بنیاد وزن عروض پر رکھی گئی ہے۔ گویا کہ اردو زبان نے مغربی ہیئتوں کو جوں کا توں قبول نہیں کیا بلکہ ان کو اپنے مزاج، ساخت، آہنگ اور نئے کے سانچوں میں ڈھال کر اپنے تخلیقی تجربوں کا جزو بنایا۔

غرض جدید اردو شعری تناظر کا مجموعی جائزہ لیں تو شاعری نے مزاج اور ماحول سے

آشنا ہوتی نظر آتی ہے۔ بیسویں صدی میں غزل اور نظم کے اندر جو انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں ان میں مغرب کے اثرات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا تاہم اردو شاعری ان فکری تغیرات کے علاوہ اپنے ماحول، مزاج اور عہد کی نمائندگی بھی کرتی ہے۔ آج کا شعری تناظر فکری بلندی کے ساتھ ساتھ اپنی زمین سے تعلق کو بھی اہمیت دیتا ہے۔

— (۲) —

اردو نظم کے تاریخی پس منظر سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ اردو نظم کی فکری بنیادیں اپنے دور کے سیاسی، سماجی، ثقافتی، لسانی اور ادبی مسائل کے منطقی مطالعہ اور اس مطالعے کے نتیجے میں حاصل شدہ فکری تغیرات پر استوار ہیں۔ مغربی ثقافتی و ادبی اثرات اور عالمی صورت حال نے ادبی سطح پر جو سوالات قائم کیے، اردو نظم نے انہیں نہایت سنجیدگی سے لیا اور عصری شعور کے حوالے سے ان کے جوابات تلاش کرنے کی کوشش کی تاہم برصغیر میں پردان چڑھنے والی نظم پر دو طرح کے اثرات زیادہ نمایاں رہے۔ ان دونوں اثرات کا مرکزی نکتہ تو کلاسیکیت اور اصلاح پسندی کے باہمی انضمام کا نتیجہ تھا جو بظاہر متضاد مگر داخلی حوالے سے ہم رنگی کی لڑی میں پرویا ہوا تھا۔ بعد ازاں یہی مرکزی نکتہ اتصال مزید پھیلاؤ کی طرف مائل ہوتا ہے، ترقی پسندی اور حلقہ ارباب ذوق کی فکری تحریکیں اسی مرکز کے پھیلاؤ کی کہانی ہیں۔ یوں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اردو نظم کے رجحانات پھیلنے، سمٹنے اور پھر پھیلنے کی سمت سفر کرتے رہتے ہیں۔ ہر فکری رجحان اپنے داخل میں خود اپنے آپ کو رد کرنے کے فکری امکانات رکھتا ہے، رد و قبول کا یہی ارتقا ادب میں فکری ارتقا کی ضمانت ہے اور اگر ان امکانات کو نئے زمانے سے ہم آہنگ نہ کیا جائے تو وہ جمود کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یعنی ”میری تعمیر میں مضمحل ہے اک صورت خرابی کی“ دراصل ارتقا ہی کا ایک حوالہ بن جاتا ہے۔ یہ وہ سفر ہے جہاں ایک دریا سے پار اتر کر اک اور دریا کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ یہ جدلیاتی ہم رنگی ہی اردو نظم (دیگر ادبی رجحان بھی اسی دائرے میں آ جاتے ہیں) کا فکری تسلسل ہے۔ آج کے جدید ترین لسانی نظریات کے تناظر میں بھی اسے پرکھا جاسکتا ہے کہ ایک نقطہ نظر کو کس طرح رد کیا جاسکتا ہے اور اس رد کے نتیجے میں جو نیا جہان معنی دریافت ہو گا وہ نئے رد کے امکانات کو کس طور نمایاں کرتا ہے اس طرح ایک واحد معنی، کثرت معنی میں کیونکر تبدیل ہو جاتا ہے۔ جدید نظریات کی

روشنی میں ہی دیکھیں تو ہر بڑی تخلیق کے بین السطور پائی جانے والی معنویت خود اپنے اندر رد تشکیل کا جو ہر رکھتی ہے یوں معنی کی پر تیں کھلتی جاتی ہیں۔ اردو نظم کا ارتقائی سفر خود کو رد کر کے کثرت معنی کی تلاش و جستجو کا ہے۔

کچھ یہی صورت حال مجید امجد کی نظم نگاری کا خاصہ بھی ہے۔ ان کی نظم اور اس کے موضوعات ایک دھارے میں بہتے چلے جاتے ہیں۔ موضوعات کی تہہ در تہہ سطحیں ہیں جو بظاہر Overlap ہوتی محسوس ہوتی ہیں مگر درحقیقت ان کے یہاں موضوعات تنہا حیثیت رکھنے کی بجائے داخلی سطح پر ایک دوسرے سے جڑے ہوتے ہیں۔ عہد، سماج، روایت اور ذات کے تعلقات میں باہمی ہم رنگیوں کا گہرا تعلق ہے۔ جو مختلف کوڈز اور نشانات کے ذریعے اپنی انفرادی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ یوں یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجید امجد کی نظم کو سمجھنے اور اس کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے لیے موضوعات کے چھوٹے چھوٹے دائروں سے بڑے بڑے دائرے تک پہنچنا ہوگا اور ان نشانات کا ادراک کرنا ہوگا جو تخلیقی محرکات کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں۔

مجید امجد کی نظم نگاری کا سفر تقریباً بیالیس برسوں پر محیط ہے (۴۹)۔ اس طویل سفر میں ان کے یہاں بہت سے فکری اور فنی تغیرات نظر آئیں گے، ان کی نظم کا سفر نہایت روایتی موضوعات اور اسلوب سے شروع ہوتا ہے جو روایتی اصناف ہی میں اپنا اظہار پاتا ہے۔ اس دور کے اہم حوالوں میں ترقی پسندانہ نظریات اور حلقہ ارباب ذوق کا نقطہ نظر بہت مقبول فکری رویے تھے مگر مجید امجد ان رویوں سے عملاً آزاد تھے اور خود اپنی داخلی نمو کی طرف متوجہ تھے۔ بیرونی اثرات کو قبول کرنے کے برعکس ان کے یہاں اپنا نمو پذیریری کا ایک نظام ہے جو نہایت آہستگی مگر تواتر سے بڑھتا چلا جاتا ہے۔ اسی ارتقا کے تحت ان کے یہاں موضوعات کی تبدیلی کا عمل شروع ہوتا ہے اور ہیئت کے روایتی دائروں سے باہر قدم رکھنے کا حوصلہ نظر آتا ہے، آگے چل کر یہی رویہ ایک مضبوط روایت بن کر ابھرتا ہے یعنی فکری اور خصوصاً فنی حوالوں سے نئے تجربات کا پورا عہد ہے جو ان کی نظموں سے ابھرتا ہے اور آخر آخر مجید امجد کے یہاں فنی تجربات گہری فکری واردات میں منقلب ہو جاتے ہیں۔ اس شعری سفر کا معروضی مطالعہ کاوش پیہم ہی کا حوالہ ہے جو بارہا ان کی نظموں میں ابھرتا ہے۔

مجید امجد کی نظم کا تاریخ وار مطالعہ کیا جائے اور فکری اور فنی تبدیلیوں پر نظر رکھی جائے تو

ان کی شاعری کو با آسانی چار حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے (۵۰)۔ ان چار ادوار میں ان کی نظم کے متنوع رنگوں کو تبدیل ہوتے ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ تقسیم کچھ یوں ممکن ہے:

پہلا دور:	۱۹۳۲ء سے	۱۹۴۴ء تک (آغاز تا قیام جھنگ)
دوسرا دور:	۱۹۴۵ء سے	۱۹۵۸ء تک ("شبِ رفتہ" کی اشاعت)
تیسرا دور:	۱۹۵۹ء سے	۱۹۶۷ء تک
چوتھا دور:	۱۹۶۸ء سے	۱۹۷۴ء تک (وفات تک)

دلچسپ بات یہ ہے کہ ان چاروں ادوار کو ایک زمانی ترتیب کے ساتھ دیکھنے سے مجید امجد کے شعری ارتقا کا صحیح اندازہ لگایا جاسکتا ہے، درمیان کی ایک کڑی غائب ہونے کی صورت میں پڑھنے والا ان کے کلام سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ اگرچہ کسی شاعر کا تجزیہ یا موضوعات اور ہیئتوں کا مطالعہ ان ادوار کی تقسیم کا محتاج نہیں ہوتا اور نہ ہی حتمی طور پر کسی شاعر کے یہاں تاریخی ادوار کی درجہ بندی کی جاسکتی ہے تاہم ان ادوار کی تقسیم یا اس انداز کے دیگر تجزیاتی مطالعے وہ ناقدانہ حربے ہوتے ہیں جن کا بنیادی مقصد سب سے پہلے تفہیم کرنا ہوتا ہے۔ مجید امجد کے حوالے سے بھی یہی کہا جاسکتا ہے کہ ان کے یہاں بھی یہ تاریخی ترتیب حتمی یا طے شدہ نتیجہ کا حاصل نہیں بلکہ محض ان کی تفہیم کو آسان بنانے کا ایک حربہ ہے۔ یہاں یہ واضح کر دینا بھی ضروری ہے کہ زبرِ نظر معنوں میں ان ادوار پر تفصیلی بحث کرنا مقصود نہیں بلکہ ان ادوار کا مطالعہ اس انداز سے کیا جائے گا کہ ان میں مجید امجد کا شعری میلان، تخلیقی اُتج، ذاتی تجربہ، داخلی واردات، وسعتِ مطالعہ، طرزِ احساس اور نامعلوم ستوں کا سفر کیا رنگ لاتا ہے اور وہ کون کون سے بنیادی موضوعات ہیں جن کے گرد چھوٹے چھوٹے موضوعات کے دائرے چکراتے پھرتے ہیں۔ ان ادوار کا سفر اپنی کلیت میں روایتی موضوعات، اسلوب اور لفظیات سے شروع ہو کر جدید تر اسلوب اور آہنگ کی دریافت پر ختم ہوتا ہے۔ ان ادوار میں زندگی، متعلقاتِ زندگی، فرد، سماج اور کائنات کے تعلق، چند بنیادی سوالات کی عقدہ کشائی اور نئے سوالات کی طرف اشارہ نمائی، جذبوں، سچائیوں اور حقیقتوں کے بننے اور بن کر بگڑنے کا عمل، چہرہ در چہرہ انسان کی داستان، زندگی کی مقصدیت اور پھر لایعنیت کی تفہیم وغیرہ اس انداز کے بے شمار موضوعات اور ان کے گرد سوالات کے دائرے مجید امجد کی پوری شاعری میں پھیلے ہوئے نظر آئیں گے۔ ان کی تفہیم، ان کو مسخر کرنے اور پھر ان کے

مقابل اپنے عجز کو جس انداز سے مجید امجد نے پیش کیا ہے وہ واقعی بہت معنی خیز ہے۔ کسی بھی شاعر کے تخلیقی سفر کو دیکھنے کا ایک انداز تو یہ ہے کہ اس کی شاعری کو اس کے مجموعی تاثر اور کلیت میں دیکھا جائے۔ ان سوالات کا تجزیہ کیا جائے جو وہ اٹھانا چاہتا ہے اور اس کے علاوہ شاعر کے اسلوب اور آہنگ کا بحیثیت مجموعی جائزہ لیا جائے جبکہ دوسرا رویہ تجزیاتی ہے کہ موضوع اور اسلوب کے تانے بانے پر نظر رکھی جائے اور اُس بُنت اور ڈیزائن پر نظر رکھی جائے جو تانے بانے کی باہم آمیزش سے بن رہا ہے۔ مجید امجد کی نظم کو سمجھنے کے لیے دوسرا طریقہ مطالعہ زیادہ بہتر اور سوومند ثابت ہو سکتا ہے کہ ان کے یہاں ہر موضوع اور ہر فکر درمیان یا آخر سے شروع نہیں ہوتی بلکہ اس کا باقاعدہ نقطہ آغاز ہوتا ہے اور پھر اس کی مختلف سمتیں آتی ہیں جہاں پر وہ سیدھے چلنے کی بجائے راستے بدل بدل کر چلتی ہے اور پھر آخر میں ایک جگہ ٹھہرتی ہے۔ یوں فکر کے ایک ایک دھارے کا مطالعہ اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔ اس زاویہ نظر سے دیکھا جائے تو مجید امجد کے یہاں موضوعات کی تقسیم بندی کرنا پڑتی ہے جو اپنے طور پر ناممکن امر ہے کیونکہ ہر موضوع دوسرے کے ساتھ باہمی ہم رشتگیوں کے جال میں بُنا ہوا ہوتا ہے جس کو الگ کرنا ممکن نہیں ہوتا تاہم تفہیم کے اس مرحلہ کو یوں طے کیا گیا ہے کہ مجید امجد کے یہاں چند بنیادی موضوعات کا تعین کیا گیا ہے اور اس بنیادی موضوع کو جس تانے بانے سے بُنا گیا ہے اس کا تجزیہ بھی کیا جائے گا اور پھر ایک مجموعی روایت میں ان موضوعات کا تجزیہ کیا جائے گا، یوں کل سے جزو اور جزو سے کل کا مطالعہ تفہیم میں مددگار ثابت ہوگا۔

مجید امجد کی شاعری کا آغاز روایتی انداز سے ہوتا ہے۔ جیسا کہ ذکر آچکا ہے کہ موضوع اور ہیئت کے حوالے سے وہ آغاز میں خاصے روایت پسند تھے۔ ان کے یہاں آغاز میں مثنوی، ترجیع بند، قطعہ ایسی روایتی اصناف نظر آتی ہیں۔ اسی طرح موضوعات اور اسلوب کی سطح پر بھی انھوں نے اس عہد کے مروجہ سانچے کو قبول کیا ہے۔ یہ عہد اپنے اندر ہم رنگی لیے ہوئے تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد مغرب میں جس طرح اس جنگ کا رد عمل ہوا تھا اس کے اثرات برصغیر میں بھی محسوس کیے جا رہے تھے۔ اُس وقت برصغیر کی فضا میں دو طرح کے رویے پروان چڑھ رہے تھے۔ ایک رویہ تو مقصدیت، اصلاح معاشرہ کی اجتماعی سیاسی صورت حال اور سامراج دشمنی ایسے موضوعات کو شعر بند کر رہا تھا۔ انھی نظریات کی تنظیم بند شکل ترقی پسندوں کے یہاں ملتی ہے۔

”ادب برائے انقلاب“ کی گفتگو نے باقاعدہ ایک تحریک یعنی ترقی پسند تحریک کی شکل اختیار کر لی تھی جو سیاسی، سماجی اور ادبی سطح پر اپنے مخصوص نظریات کی حامل تھی۔ اس تحریک کو سرسید تحریک ہی کا ترقی یافتہ، منظم اور زیادہ باشعور تسلسل کہہ سکتے ہیں جبکہ دوسرا وہ یہ رومانویت پسندوں کا تھا جو مغرب کے رومانوی رویوں سے خاصے متاثر تھے اور سرسید تحریک کی ”مطلقیت، استبدادیت اور اصلاح پسندی کے خلاف ادب کی آزادی کی بات کرتے تھے۔ اس کے ہر اول دستے میں اختر شیرانی تھے، جن کے نعمات ہر نئے لکھنے والے کی آرزو بنے ہوئے تھے۔ اس دور میں رومانوی رجحانات میں اختر شیرانی اور ان کا پرچہ ”رومان“، سر عبد القادر اور ان کا پرچہ ”مخزن“ اور جوش اور ان کا پرچہ ”کلیم“ قابل ذکر تھے۔ مجید امجد نے اسی ماحول میں اپنے شعری سفر کا آغاز کیا۔ بقول مجید امجد:

”اس زمانے میں جوش کا پرچہ ”کلیم“ نکلتا تھا۔ اس میں میری ایک نظم چھپی تھی جو شب رفتہ کی پہلی نظم ہے۔ اس کے بعد ۱۹۴۰ء میں ایک نظم ’ساتھی‘ چھپی۔ اس زمانے میں میں جھنگ میں تھا، میرا دنیائے شاعری سے زیادہ ربط نہ تھا۔“ (۵۱)

اس کے علاوہ مجید امجد کا ابتدائی کلام اختر شیرانی کے پرچے ”رومان“ لاہور میں شائع ہوتا تھا۔ اس حوالے سے ان کی ایک نظم ”کیفِ اولیں“ قابل ذکر ہے (۵۲) تاہم اُس عہد کی شعری روایت بنانے والوں کے ساتھ اُن کا رابطہ نہ ہونے کے برابر تھا۔ جھنگ میں اُن کے چند دیرینہ دوستوں مثلاً شیر افضل جعفری، شیر محمد شعری، تقی الدین انجم، جعفر طاہر وغیرہ کے علاوہ اخبار ”عروج“ کا دفتر تھا جہاں شعر و سخن کی محافل برپا ہوتی تھیں مگر یہ سبھی لکھنے والے بڑے ادبی مراکز سے عملی طور پر کٹے ہوئے تھے۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ مجید امجد بڑے ادبی مراکز سے دور تھے تاہم اُس عہد کے مجموعی اثرات کی کچھ نہ کچھ جھلکیاں ان کے یہاں ضرور مل جاتی ہیں اور قطعی طور پر ان کو مختلف نہیں کہا جاسکتا۔ اس دور کا عمومی شعری مزاج مختلف سمتوں میں سفر کرتا ہے۔ پہلا تو خود اختر شیرانی کا اثر ہے جو اس دور کے ہر نئے لکھنے والے کو متاثر کر رہے تھے۔ فیض، راشد، احمد ندیم قاسمی اور اس انداز کے دوسرے نوجوان شاعروں پر اختر شیرانی کے اثرات کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ مجید امجد کی ابتدائی نظموں میں بھی اختر شیرانی کے اثر کو دیکھ سکتے ہیں۔

نہ اب تک ارتعاشِ نغمہ تھا ربط کے تاروں میں نہ اب تک گونجنے پائے تھے نغمے زاروں میں
 سمجھتا تھا نہ دل اب تک نشاط و رنج و کلفت کو نہ چھیڑا تھا ابھی تک اُس نے اپنے سازِ الفت کو
 ابھی تیروں کو ترکش ہی میں ڈالے دیوتا کیو پڈ کھڑا خالی کہاں کو تھا سنبھالے دیوتا کیو پڈ
 جہاں پر حکمراں تھی ایک ہیبت خیز خاموشی مصیبت ریز، خوف آمیز، ہول انگیز خاموشی
 ("موج تبسم" مشمولہ کلیات مجید امجد مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، لاہور، ماہِ اپریل کیشنز، اول جنوری

(۱۹۸۹ء، ص ۴۲، ۴۱)

دوسرا اہم حوالہ اقبال کا ہے جو اپنے خاص اُسلوب، لفظیات اور تراکیب کے حوالے سے لکھنے والوں کو متاثر کر رہے تھے۔ مجید امجد بھی اقبال اور ان کی فکر سے متاثر نظر آتے ہیں۔ کلیات میں اقبال پر لکھی گئی دو نظمیں (ص ۴۲ اور ص ۶۳) اقبال کو پسند کرنے کا ثبوت ہیں تاہم اقبال کے اُسلوب اور لفظیات کا بہت کم اثر مجید امجد نے قبول کیا اور خاص بات یہ کہ اس کا اثر بہت عارضی اور وقتی ثابت ہوا۔ مثلاً

سہر زندگی کا صوفشاں ناہید ہے حالی نہیں، سرِ مطلعِ امید کا خورشید ہے حالی
 پیامِ ولولہ انگیز اُس کا مٹ نہیں سکتا جہانِ زندگی میں زندہ جاوید ہے حالی
 اگر اب بھی نہیں سمجھے تو لو میں برملا کہہ دوں اجی! اک آنے والے دور کی تمہید ہے حالی

چلے گا حشر تک بزمِ جہاں میں جامِ حالی کا
 رہے گا ثبت لوحِ کن فکاں پر نامِ حالی کا

("حالی"، ص ۵۴)

اس دور کی تیسری اہم آواز ترقی پسند شعرا کی ہے جس کی جھلک مجید امجد کے ابتدائی

کلام میں ملتی ہے۔

جس جگہ روٹی کے ٹکڑے کو ترستے ہیں مدام سیم و زر کے دیوتاؤں کے سیہ قسمت غلام
 جس جگہ حبِ وطن کے جذبے سے ہو کر تپاں سولی کی رسی کو ہنس کر چومتے ہیں نوجواں
 جس جگہ انسان ہے وہ پیکرِ بے عقل و ہوش نوج کر کھاتے ہیں جس کی بوٹیاں مذہبِ فروش
 جس جگہ اٹھتی ہے یوں مزدور کے دل سے فغاں فیکٹری کی چمنیوں سے جس طرح نکلے دھواں

جس جگہ دہقاں کو رنج محنت و کوشش ملے اور نوابوں کے کتوں کو حسین پوشش ملے
تیرے شاعر کو یقین آتا نہیں رب العا!
جس پہ تو نازاں ہے اتنا، وہ یہی دنیا ہے کیا؟

(”یہی دنیا۔۔؟“ ص ۵۹، ۶۰)

ایک اور اہم حوالہ جو ان کی ابتدائی شاعری میں ترتیب پاتا ہے اور پھر آگے چل کر
بلا واسطہ یا بالواسطہ ان کے شاعرانہ تخیل کا مضبوط حصہ بنتا ہے، ان کا مذہبی شعور ہے۔ ابتدائی کلام
میں یہ مذہبی شعور عقیدت اور احترام کے دائرے تک محدود رہتا ہے تاہم آگے چل کر یہ رویہ مابعد
الطبیعات اور اس سے متعلق اہم سوالات کی طرف نشان دہی کرتا ہے۔ آغاز کی نظمیں ”محبوب خدا
سے“ (ص ۴۹) ”حسن“ (ص ۵۵) ”اقبال“ (ص ۶۳) ”خدا، ایک اچھوت ماں کا تصور“
(ص ۹۷) ”حسین“ (ص ۱۳۵) اور ”نعتیہ مثنوی“ (ص ۱۳۹) قابل ذکر ہیں۔ انہی اثرات کے
حوالے سے انیس ناگی لکھتے ہیں کہ

”شب رفتہ کی کم و بیش تمام نظمیں مجید امجد کے اس اعلان سے انحراف ہیں یا اس
تن آسانی کا نتیجہ ہیں جس کی بدولت اس کی نظمیں ۱۹۳۰ء کے لگ بھگ کے
عام دھڑے کی اردو شاعری میں شامل ہو جاتی ہیں، کبھی اختر شیرانی کی آواز
سنائی دیتی ہے اور کہیں اقبال کی بازگشت بلند ہوتی ہے اور کہیں سابق ترقی پسند
شعرا کی شاعری کا سپاٹ پن نمایاں ہوتا ہے۔“ (ص ۵۳)

بہر حال اس مجموعی شعری صورت حال کا اثر تو ہر نئے لکھنے والے پر کچھ نہ کچھ تو ضرور
مرتب ہوتا ہے اور مجید امجد کے یہاں بھی یہی صورت حال ہے مگر ان میں سے کوئی سارنگ زیادہ
دیر تک ساتھ نہ دے سکا، دو تین نظموں کے زمانی وقفوں کے بعد پرانے حوالے نظر نہیں آتے۔ یہ
زمانہ ان کے ذاتی اسلوب کو کھوجنے اور تلاش کرنے کا ہے۔ اس دور میں مجید امجد بھرپور انداز سے
اپنا انداز بنانے کی سعی کرتے ہیں۔ ان کے بارے میں انیس ناگی کی رائے کہ ”ان کی شاعری
۱۹۳۰ء کے عام دھڑے کی شاعری ہے“ میرا خیال ہے درست نہیں کیونکہ اسی دور میں ایسی نظمیں
بھی مل جاتی ہیں جن میں ان کی ذاتی واردات یا لوکیل کا واضح منظر نامہ دکھائی دیتا ہے۔ مثال کے
طور پر ان کی نظمیں ”آہ یہ خوش گوار نظارے“ (ص ۴۶) ”گاؤں“ (ص ۵۱) ”جھنگ“ (ص ۵۸)

”سربام“ (ص ۶۹) ”ریل کا سفر“ (ص ۷۷) ”بیساکھ“ (ص ۸۵) وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں جیتا جاگتا اور گاتا ہوا جھنگ رنگ نظر آتا ہے۔ لہذا ادبی مراکز سے دوری ان پر کوئی خاص اثر مرتب نہ کر سکی بلکہ اس صورت حال کا ایک فائدہ تو یہ ہوا کہ شاعری میں ان کا اپنا مزاج ترتیب پانا شروع ہو گیا۔ ان کے ابتدائی کلام کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ مجید امجد کی رومانویت کے عناصر اختر شیرانی سے متاثر ہونے کے باوجود ان سے بہت حد تک مختلف ہیں اس طرح ترقی پسند تحریک نے انقلاب کے جس پرچم کو اٹھایا تھا اس کے پس منظر میں بھی تبدیلی کی خواہش، آزادی، مساوات اور مثالی معاشرے کے قیام ایسے رومانوی خیالات کا فرما تھے۔ مجید امجد کے یہاں آزادی اور تبدیلی کی خواہش کے باوجود اسلوب، بیان اور زبان کا انداز ترقی پسندوں سے خاصا مختلف ہے دوسرے لفظوں میں کہا جاسکتا ہے کہ ان کے یہاں جس رومانویت کا سراغ ملتا ہے وہ ان کے اندر سے یا پھر ان کے لوکیل سے جنم لیتی ہے۔ گلیاں، بازار، مٹیاں، چوبارے، کھڑکیاں، چناب رنگ، جھنگ کا سریلاپن، کھیت، کھلیان، کنواں وغیرہ ایسے بہت سے حوالے ہیں جہاں ان کے رومانوی مزاج کو تلاش کیا جاسکتا ہے۔

ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ انھوں نے رومانوی تحریک کی تصویریت پسندی سے اپنا دامن چھڑایا ہے اور اپنی ذات اور گرد و پیش کے مظاہر سے کام لیتے ہوئے اس تصویریت پسندی کو واقعیت پسندی میں بدل دیا ہے۔ اس تبدیلی کا ایک اثر تو یہ ہوا کہ ان کے یہاں مجہول رومانویت اور محبوباؤں کو نام لے لے کر پکارنے اور انھیں رجسٹر میں ترتیب دار اتارنے کے رویے سے گریز ملتا ہے بلکہ ان کے یہاں یہ رویہ معاشرے کے عمومی مزاج سے ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ بقول مظفر علی سید:

”۱۹۳۳ء سے ۱۹۴۲ء تک کے کلام کی اس طرح دوہری حیثیت بنتی ہے، ایک تو

آہستہ آہستہ ان پر جدیدیت کی روح سرایت کر رہی ہے جو آنے والی پختہ کار

صنایعوں کی پیش گوئی کرتی ہے۔ اس وجہ سے یہ محسوس ہونا بھی مشکل نہیں کہ

مجید امجد کے یہاں جدیدیت اپنی دھرتی سے پھوٹ رہی ہے۔۔۔۔۔ اس داخلی

مجبوری کی تلاش ہمیں ان نظموں کی دوسری اور ہمارے لیے اہم حیثیت کی

طرف لے جاتی ہے۔ ان نظموں پر یونہی ایک سرسری نظر ڈال کر ہی معلوم

ہو جاتا ہے کہ ان کا نوجوان لکھنے والا نوجوان رہنے پر ناخوش نہیں ہے۔ غالباً وہ

پختگی اس کے مد نظر نہیں ہے جس سے طبیعت کی سادگی اور معصومیت دب

جائے۔“ (۵۴)

گویا مجید امجد کے یہاں رومانویت کے وہ ضابطے نہیں ملتے کہ جو اس دور کی شاعری کے عمومی مزاج کا حصہ تھے۔ اس طرف واضح اشارہ کرتے ہوئے خود مجید امجد کہتے ہیں کہ

”اس زمانے میں رومان سے مراد آخر شیرانی تھے اور قطعات اور سانیٹ وغیرہ بھی لکھے جا رہے تھے، اُس زمانے میں اسی رنگ کا غلبہ تھا لیکن آپ میری ابتدائی نظموں میں اس رنگ سے تفاوت دیکھیں گے۔ میری نظموں میں pattern مختلف ہے۔“ (۵۵)

یعنی ایک حد تک متاثر ہونے کے باوجود مجید امجد خود کو مرثیہ و جہاننات سے الگ کرتے ہیں۔

مجید امجد کی شاعری کا ایک اہم موضوع عشق اور معاملاتِ عشق ہیں۔ یہ موضوع ان کی شاعری میں کہیں تو براہِ راست اور کہیں بین السطور اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ دورِ اول کی نظموں میں عشق کی جس واردات کا عکس ملتا ہے وہ خالصتاً ارضی ہے اور ان کے ذاتی تجربات پر مشتمل ہے۔ نظم ”نو وارد“ (ص ۵۷) میں وہ خود کو ایک ایسا اجنبی قرار دیتے ہیں جو دیارِ عشق میں آنکلا ہے اور اس دیار کے آداب سے ناواقف ہے، ”جوانی کی کہانی“ (ص ۶۱) کسی کی یاد میں آنسو بہانے اور گزری حسین یادوں کے تسلسل کی کہانی سناتی ہے۔ اس سے پہلے وہ نظم ”جھنگ“ (ص ۵۷) میں جھنگ کو تنگ و تیرہ و بے رنگ و بو، خفتہ نصیب اور پاپ کی بھیٹی قرار دے چکے تھے۔ یعنی یہ نظمیں، ہجر و فراق کی کیفیت کا اعلان کرتی ہیں۔ نظم ”سربام“ (ص ۶۹) ایک مرتبہ پھر عشق کے خوابیدہ جذبے کو تازہ کرتی ہے۔ اس کے بعد آنے والی نظموں میں ”التماس“ (ص ۷۰) ”کون“ (ص ۷۲) ”صبح جدائی“ (ص ۸۶) ”گلی کا چراغ“ (ص ۹۹) اور ”سوکھا تنہا پتا“ (ص ۱۱۸) وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں عشق کے تجربات، وصل و فراق کی کیفیات اور یادوں کے دھندلکے سبھی نظر آ جاتے ہیں۔ ان نظموں کے متعلق اگرچہ ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے تو یہی ہے کہ

”ان ابتدائی بیس سالوں میں اس ”بے نام ہستی“ کی چاپ مجید امجد کو برابر سنائی دیتی رہی ہے مگر اس نے اسے کبھی دیکھا نہیں ہے۔ وہ ہمیشہ نقاب کے پیچھے ہی رہی ہے اور اب وہ سوچتا ہے کہ خدا جانے وہ ہے بھی یا نہیں۔“ (۵۶)

اسی رائے سے ڈاکٹر فخر الحق نوری نے بھی اتفاق کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ
 ”۔۔۔ ان نفلوں میں وہ کسی اُن دیکھے یا سرسری طور پر دیکھے محبوب کا ہم-فرہنگ
 کر اپنی جہتوں کی تسکین کا سامان تو فراہم کرنا چاہتے ہیں مگر یہ تعین نہیں ہو پاتا
 کہ وہ محبوب کون اور کیسا ہے۔“ (۵۷)

اوپر بیان کردہ آرا سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مجید امجد کی ابتدائی شاعری میں عشق
 کا جو تصور ملتا ہے وہ محض خیال محبوب تک محدود ہے اور وہ اپنے شعری تخیل میں ہی کسی کی موجودگی کا
 احساس کر پاتے ہیں۔ حالاں کہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ابتدائی دور کے حوالے سے بہت سی
 ایسی شہادتیں مل جاتی ہیں جہاں مجید امجد کا تصور عشق خیال نہیں رہتا بلکہ ایک زندہ گوشت پوست
 کے حامل محبوب سے ہوتا ہے۔ اس ضمن میں شیر افضل جعفری، شیر محمد شعری اور حسن رضا گردیزی
 کے بیانات قابل غور ہیں (۵۸) جہاں وہ مختلف طوائفوں اور خواتین کے ساتھ جیتے جاگتے عشق کا
 نقشہ کھینچتے ہیں (اس کا تفصیلی ذکر باب اول میں دیکھا جاسکتا ہے)۔ اسی طرح مجید امجد کے حوالے
 سے ایک اور اعتراض بھی کیا جاتا ہے کہ

”ان کی شاعری میں اگر ایک طرف کوئی روحانی سرمستی نہیں تو دوسری طرف
 جنسی رومانیت بھی نہیں ہے۔ اگر انھیں اردو کا واحد sexless poet کہا
 جائے تو شاید غلط نہ ہوگا۔“ (۵۹)

یہ اعتراض بھی مجید امجد کے یہاں عشق کے تصور کی تفہیم نہ کر سکنے کے سبب وارد کیا گیا
 ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ مجید امجد کی شاعری میں ارضی عشق اور لیس کا حوالہ بہت نمایاں ہے۔ وہ
 کہیں بھی محض شعری تخیل تک محدود نہیں رہتے بلکہ ان کے یہاں یہ تصورات تجربے اور ذاتی
 واردات کی سمت اشارہ کرتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیں:

نازنین ! اچھی شہر محبت ہوں میں میں ترے دیس کے اطوار سے ناواقف ہوں
 چل پڑا ہوں ترے دامن کو پکڑ کر لیکن اس کٹھن جادہ پر خار سے ناواقف ہوں
 دل میں یہ جذبہ بیدار ہے کیا، تو ہی بتا میں تو اس جذبہ بیدار سے ناواقف ہوں
 (”نودارد“، ص ۵۷)

تجھ کو یہ ڈر ہے کہ ناموس گہ عالم میں
 آج تک مجھ سے جو شرما کے بھی ٹوکہ نہ سکی
 کسی شب ایسا نہ ہونا لہ بے تاب کے ساتھ
 اس کی پاداش میں ساقی فلک تھین نہ لے
 عشق کے ہاتھوں نہ ہو جائے تو بدنام کہیں
 وہ ترا راز زمانے میں نہ ہو عام کہیں
 تیرے ہذؤں سے نکل جائے مرا نام کہیں
 مرے ہذؤں سے ترے ہذؤں کا یہ جام کہیں
 ("شرط"، ص ۶۲)

مری آرزوؤں کی معبود ، تجھ سے
 کہ لڑکا کے اک بار گردن میں میری
 ذرا زلف خوش تاب سے کھینے دے
 فقط اتنا چاہیں ، فقط اتنا چاہیں
 چنبیلی کی شاخوں سی پگلیلی باہیں
 جوانی کے اک خواب سے کھینے دے
 ("التماس"، ص ۷۰)

تری جلن ہے مرے سوزِ دل کے کتنی قریب
 ہوا کے نرم جھکولوں میں سرسراہٹ سی
 کہ اتنے میں نظر آیا طویل سایا کوئی
 تو جانتا ہے کسی کی گلی کے پاک چراغ
 کہ تُو نہ ہو تو وہ آوارہ دیارِ حبیب
 خدا رکھے تجھے روشن چراغ کوئے حبیب
 گلی کے کونے پہ باتیں سی ، کھلکھلاہٹ سی
 پھر اک صدا کہ "وہ دیکھو ادھر سے آیا کوئی"
 چراغ طور سے بھی بڑھ کے تابناک چراغ
 پہنچ سکے نہ کبھی "ان" کے آستان کے قریب
 ("گلی کا چراغ"، ص ۹۹، ۱۰۰)

جس نے میرا دامن تھاما
 میرے طوفانوں میں بہنے
 میرے سوزِ دل کی لَو سے
 زیست کی پہنائی میں پھیلے
 اس کا بربط میرے نغمے
 اس کے گیسو میرے شانے
 آیا جو مجھ میں بس جانے
 مری موجوں میں لہرانے
 اپنے من کی جوت جگانے
 موت کی گیرائی کو نہ جانے
 اس کے گیسو میرے شانے

("ساتھی"، ص ۱۲۵)

اس کے علاوہ ان کی نظموں "زگس" (ص ۲۷۵) "برہنہ" (ص ۳۰۱) "دوام"

(ص ۳۶۶) "ایکسٹریس کا کنٹریکٹ" (ص ۳۰۵) اور "ایک فلم دیکھ کر" (ص ۳۲۱) ایسی نظمیں ہیں جو مجید امجد کی نفسی اور جنسی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو سامنے لاتی ہیں۔ تاہم ان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ان ذاتی تجربات کو اس انداز سے بیان کیا ہے کہ یہ نظمیں مجید امجد کی آپ بیتی بن گئی ہیں۔ (۶۰)

اسی طرح شالاط کے حوالے سے ہونے والا محبت کا تجربہ بھی ان کی شاعری میں براہ راست اپنا اظہار پاتا ہے۔ واقعاتی شواہد سے پتہ چلتا ہے کہ جرمنی کی خاتون سیاح شالاط سیاحت کے دوران چند روز کے لیے ساہیوال میں آکر ٹھہری تھی جہاں اس کی ملاقات مجید امجد سے ہو جاتی ہے۔ وہ کچھ دن ساہیوال میں گزارتی ہے اور ہڑپہ کے کھنڈرات کی سیر کرتی ہے اور پھر بذریعہ ریل گاڑی وہ کوئٹہ کے لیے روانہ ہو جاتی ہے۔ جرمنی واپس پہنچنے پر اس کی خط و کتابت مجید امجد کے ساتھ رہتی ہے اور شالاط اپنی تصاویر بھی مجید امجد کو ارسال کرتی ہے۔ اس واقعہ کا مجید امجد نے بڑا گہرا اثر قبول کیا تھا۔ وہ شالاط کے ساتھ ذہنی طور پر خود کو منسوب کر لیتے ہیں۔ شالاط کے ساتھ گزرا ہوا وقت، کوئٹہ تک اسے ریل گاڑی پر چھوڑ کر آنا، شالاط کی روانگی، خط کا انتظار اور پھر "برف" کی علامت کے ذریعہ اپنی داخلی کیفیات کی عکاسی ایسے حوالے ہیں جو ان کے عشق کے تصور کو اور رومانوی واقعیت کے اظہار کو پیش کرتے ہیں۔ "کوئٹہ تک" (ص ۳۱۵) "غزل" "قاصد مست گام موج صبا" (ص ۳۱۶) "میونخ" (ص ۳۱۷) "غزل" "کیا کہیے کیا حجاب حیا کا فسانہ تھا" (ص ۳۲۱) "افسانے" (ص ۳۲۵) "ایک فوٹو" (ص ۳۳۶) "کیلنڈر کی تصویر" (ص ۳۴۰) ایسی نظمیں ہیں جو شالاط کے حوالے سے مجید امجد کے تصور عشق کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہو سکتی ہیں۔ یہ نظمیں کسی ماورائی تصور یا کردار کو پیش نہیں کرتیں بلکہ جیتے جاگتے کرداروں کی کہانی سناتی ہیں۔ ان کرداروں میں یقیناً ایک کردار خود مجید امجد کا بھی ہے (شالاط کے حوالے سے تفصیلی مطالعہ کے لیے دیکھئے باب اول)۔

عشق کے ساتھ ساتھ حسن کا موضوع بھی مجید امجد کی نظموں میں ملتا ہے۔ حسن و عشق اگرچہ ایک ہم رنگی اور جدلیاتی تعلق میں بندھے ہوئے ہیں تاہم حسن کے حوالے سے مجید امجد کے یہاں زیادہ پر اثر نظمیں نظر آتی ہیں۔ مجید امجد کے یہاں حسن کا تصور دو انداز سے جلوہ گر ہوتا ہے۔ پہلا انسانی حسن کا تصور ہے اور خصوصاً نسوانی پہلو کے حوالے سے، کہ مجید امجد نے ان جلوؤں کو اپنے خاص اسلوب میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے جب کہ دوسری طرف وہ فطرت کے مظاہر

میں حسن کے بے پایاں تصور کا خیال کرتے ہیں۔
 مجید امجد کے یہاں تصور حسن کا باریک بینی سے مطالعہ کرنا ضروری ہے کیونکہ یہی تصور
 آگے چل کر ”حسن ازل“ اور ”حسن کائنات“ کی شکل اختیار کرتا ہے۔ ان کے یہاں نامعلوم
 کو معلوم کے دائرے میں لانے کی سعی ہے اور اس تناظر میں بھی وہ اپنی اس کوشش سے پیچھے نہیں
 ہٹتے۔ مجید امجد حسن کو ظہور کون و مکاں کا سبب اور نظام سلسلہ روز و شب کا محور تصور کرتے ہیں۔ وہ
 حسن کو ایک ایسی ازلی اور ابدی سچائی سمجھتے ہیں جس میں خود شناسی، فطرت شناسی اور خدا شناسی ایسے
 رویے واضح طور پر مل جاتے ہیں۔ ان کا تصور حسن اپنی خالص حالت میں زندگی کی تخلیق کا سبب
 ہے اور اس نظام کو جاری رکھنے کے لیے یہی حسن اور توازن ہی بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔ اپنی
 نظم میں وہ یوں کہتے ہیں کہ

یہ کائنات مرا اک تبسم رنگیں بہارِ خلد مری اک نگاہِ فردوسیں
 ہیں جلوہ خیز زمین و زماں مرے دم سے ہے نور ریز فضاے جہاں مرے دم سے
 گھٹا؟ نہیں یہ مرے گیسوؤں کا پرتو ہے ہوا؟ نہیں مرے جذبات کی تگ و دو ہے
 جمالِ گل؟ نہیں بے وجہ ہنس پڑا ہوں میں نسیم صبح؟ نہیں سانس لے رہا ہوں میں
 یہ عشق تو ہے اک احساسِ بے خودانہ مرا یہ زندگی تو ہے اک جذبِ والہانہ مرا
 ظہور کون و مکاں کا سبب فقط میں ہوں
 نظامِ سلسلہ روز و شب ! فقط میں ہوں

(”حسن“، ص ۵۵)

اس نظم میں مجید امجد نے حسن کے جس تصور کو پیش کیا ہے اس کی جڑیں فلسفیانہ اور
 مذہبی حوالوں میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ نسیم اختر گل کے خیال میں ”یہ تصور حسن قرآن کے
 تصور حسن سے ملتا ہے، قرآن پاک میں خدا کو آسمانوں اور زمینوں کا نور کہا گیا ہے جس کی فطرت
 ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ اس نور نے جو مخفی خزانہ تھا اپنی پہچان کرانی چاہی تو موجودات کو پیدا
 کر دیا۔۔۔“ (۶۱)

دوسرے لفظوں میں کہا جاسکتا ہے کہ مجید امجد کے یہاں حسن کے تصور کی ایک لہران

کے باطنی تجربات اور فرد اور خدا کے رشتے کی تفہیم میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ ”خدا، ایک اچھوت ماں کا خواب“ (ص ۹۷) ”کنواں“ (ص ۱۱۵) ”پھر کیا ہو“ (ص ۱۳۸) ”امروز“ (ص ۱۸۵) ”جبر و اختیار“ (ص ۱۹۲) ”نہ کوئی سلطنت غم، نہ اقلیم طرب“ (ص ۲۵۳) ایسی نظمیں ہیں جس میں بالواسطہ خدا کے حوالے سے حُسن کی تعمیر کی گئی ہے تاہم آخری دور کی نظمیں اس حوالے سے زیادہ اہمیت کی حامل ہیں کہ جہاں مجید امجد ایک صوفیانہ واردات سے گزرتے ہیں۔ یہ واردات ترک دنیا کرنے والے صوفی کی نہیں بلکہ اسی دنیا کے ہنگاموں سے وہ اپنے لیے موضوع تخلیق کرتا ہے۔ خدا کا تصور ان نظموں میں گہری آگہی اور گیان دھیان کے حوالے سے آیا ہے۔

تو ہی جس کی خاطر اپنے نام میں اپنی کشش رکھ دے
تیرے امر، تیری منشائیں جس کے بھی حصے میں آجائیں
نہیں تو باقی کیا ہے، مٹی میں مل جانے والی عمریں، مجھ جیسی
میں، جس کے دل کی موت میں اک یہ ڈھارس جیتی ہے
شاید، یوں ہو، سب کچھ تیرے کرم کی رمزیں ہوں
میرا ایسے ایسے گمانوں میں گم رہنا بھی، شاید تیرے کرم کی رمزیں ہوں
ایسے ایسے گمان
شاید تو

خود ہی اپنے آپ کو میرے دل سے بھلوا دیتا ہے
اور پھر خود ہی میری بھول پہ مجھ سے خفا ہو جاتا ہے

(”دنوں کے اس آشوب“، ص ۵۳۸)

حُسن کے حوالے سے مجید امجد کے یہاں دوسری لہر فطرت سے بے پناہ محبت کی ہے۔ حسن کا یہ خارجی حوالہ انھیں تارک دنیا ہونے سے بچائے رکھتا ہے۔ ان کا ذہن خواب اور حقیقت کے درمیان تصادم کی آماجگاہ بنا رہا تاہم خواب پرستی کا رویہ کسی صوفیانہ مسلک سے باقاعدہ طور پر وابستہ صوفی کا روحانی تجربہ نہیں (۶۲) یعنی مجید امجد کے یہاں فطرت کا خارجی حُسن اپنی تمام تر خوبصورتیوں کے ساتھ اُن کی شاعری میں جلوہ گر ہونے کے لیے بے چین ہے، یہی فطرت ہے جسے مجید امجد ایک زندہ اور سانس لیتا ہوا وجود بھی قرار دیتے ہیں۔ ابتدائی دور کی نظموں کا جائزہ لیا

جائے تو وہ اپنے ارد گرد کے مناظر فطرت سے ہم کلام ہوتے نظر آتے ہیں، چند مثالیں دیکھیں:
 سالی کیا ہے اک پہاڑی ہے خوب صورت، بلند اور شاداب
 اس کی چھیں برجیں چٹانوں پر رقص کرتے ہیں سایہ ہائے شاداب
 شام کے وقت کوہ کا منظر جیسے بھووا ہوا طلسمی خواب
 جھومتے، ناچتے ہوئے چشے پھومتا پھیلتا ہوا سیماب
 آہ یہ خوش گوار نظارے
 خلد کے شاہکار نظارے

(”آہ یہ خوش گوار نظارے“ ص ۲۶)

اے دوست ہو نوید کہ پت جھڑکی رُت گئی چٹکی ہے میرے باغ میں پہلی نئی کلی
 پھر جاگ اٹھی ہیں راگنیاں آبتار کی پھر جھومتی ہیں تازگیاں سبزہ زار کی
 پھر بس رہا ہے اک نیا عالم خمار کا
 پھر آ رہا ہے لوٹ کے موسم بہار کا

(”صبح نو“ ص ۷۶)

پیڑوں کے شاخچوں پہ چبکتے ہوئے طیور تاکا جنھیں کبھی نہ شکاری کی گھات نے
 تم کتنے خوش نصیب ہو آزاد جنگلو! اب تک تمھیں چھو نہیں انساں کے ہات نے
 (”گازی میں“ ص ۱۳۴)

فطرت سے محبت کا ایک حوالہ یہ بھی ہے کہ وہ فطرت کو جیتا جاگتا کردار سمجھتے ہیں اور
 ہزاروں گردن فرازان جہاں سے بہتر پیڑ کا وہ ہاتھ ہے جو گرتے ہوؤں کی دنگیری کرتا ہے۔
 ”ایک کوہستانی سفر کے دوران“ (ص ۱۸۸) ”کانٹے کلیاں“ (ص ۲۱۷) ”دھوپ چھاؤں“
 (ص ۲۲۲) اور ”ہری بھری فصلو“ (ص ۲۵۱) ایسی نظمیں ہیں جن میں نہ صرف فطرت کے ساتھ ان
 کے والہانہ لگاؤ کا پتہ چلتا ہے بلکہ زندگی کو سمجھنے، اس کے دروں خانہ حقائق کی تلاش کرنے اور
 زندگی کی دھوپ چھاؤں کا ادراک کرنے میں بھی یہ نظمیں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ بقول
 ڈاکٹر سہیل احمد خان:

”مجید امجد کی نظموں میں واقعاتی سطح محض دستاویزیت تک محدود نہیں، شاعری سوچ اس میں گہیر تا پیدا کر دیتی ہے، یہی کیفیت فطرت کے مناظر کی بھی ہے۔ فطرت سے مجید امجد کی وابستگی رومانی سطح (تم کتنے خوش نصیب ہو آزاد جنگلوں / تم کو ابھی چھو نہیں انساں کے ہات نے) سے چلتی ہوئی ”توسیع شہر“ جیسی باکمال نظم میں درختوں کے نیلام اور درختوں کے قتل سے گم ہونے والی زندگی کی شادابیوں کا عظیم نوحہ بن جاتی ہے۔“ (۶۳)

نظم ”توسیع شہر“ (ص ۳۴۶) فطرت کے ساتھ مجید امجد کی بے پناہ محبت کا اظہار یہ ہے، یہاں فطرت جامد یا ٹھہری ہوئی کیفیت نہیں بلکہ ہر لمحہ حرکت پذیر مظہر ہے جو ایک زندہ کردار کے ساتھ رونما ہوتی ہے۔ یہاں درختوں کا کٹنا ایک طرف تو ”گھنے، سہانے، چھاؤں چھڑکتے چھتاروں“ کا نوحہ ہے تو دوسری طرف تیزی سے بڑھتے اُس نظام کی طرف اشارہ ہے جو ہر قسم کی جمالیاتی اقدار سے عاری ہے۔ ڈاکٹر فخر الحق نوری کا یہ کہنا درست ہے کہ مجید امجد کی نظم ”توسیع شہر“ بھی متمدن زندگی کے پیدا کردہ مذکورہ منفی رویے پر اظہارِ تاسف اور اس کے خلاف احتجاج سے عبارت ایک منفرد نظم ہے۔ اس میں بے رحم مادہ پرستوں کے ہاتھوں کٹنے والے درختوں کا نوحہ بھی ہے، ایسا کرنے والوں پر طنز بھی ہے اور اولادِ آدم کو جھنجھوڑنے کی کاوش بھی۔ (۶۴)

میں برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پر ، بانگے پہرے دار
گھنے ، سہانے ، چھاؤں چھڑکتے ، بور لدے چھتار
میں ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار

اور آخر میں کہتے ہیں:

آج کھڑا میں سوچتا ہوں اس گاتی نہر کے دوار
اس مقتل میں صرف اک میری سوچ ، لہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک، اے آدم کی آل

(”توسیع شہر“، ص ۳۴۶)

حسن اور اس کے مظاہر، عشق اور اس کے معاملات ایسے موضوعات نہیں جو مجید امجد

کے رومانوی طرز احساس کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ رومانوی طرز احساس ایک تخلیقی رومن کران کے کلام میں جاری و ساری رہتا ہے۔ ابتدائی دور کی شاعری کے بعد بھی ان کے یہاں اس تخلیقی رومن کے اثرات نظر آجائیں گے۔ وہ سماجی اور معاشرتی حقیقتوں کی نمائندگی کرتے ہوں یا پھر کائناتی سوالات اٹھانے کی سعی کر رہے ہوں، یہ طرز احساس ایک زیریں لہر کی طرح ان کے کلام کا حصہ رہا ہے۔

مجید امجد کی شاعری کا ایک اہم موضوع اُن کا سماجی اور عمرانی شعور ہے۔ اس شعور کے زیر اثر وہ تاریخ، تہذیب، سیاست، اقدار اور دیگر سماجی پہلوؤں کے بارے میں اپنا نقطہ نظر رکھتے ہیں۔ سماجی اور عمرانی شعور کا یہ دائرہ خاصا وسیع ہے۔ اگرچہ انھوں نے عملی طور پر کسی تحریک یا رجحان سے خود کو وابستہ نہیں کیا اور نہ کسی پارٹی لائن کی پیروی کی تاہم وہ اپنے عصری موضوعات سے پوری طرح آگاہ تھے اور ان تبدیلیوں کا شعور رکھتے تھے جو ہر آنے والے دن میں ان کے ماحول کو متاثر کر رہی تھیں۔ یہ اتفاق ہے کہ ن۔م۔راشد، فیض، میراجی اور اختر الایمان وغیرہ ایک ہی عہد سے تعلق رکھتے تھے اور ان عصری تبدیلیوں کو ایک ساتھ دیکھ رہے تھے تاہم شاعری میں ان شعرا کا اظہار بیان الگ الگ سمتوں میں سفر کرتا ہے اور ہم عصر ہونے کے باوجود زندگی کو دیکھنے کا انداز سب کا الگ الگ ہے۔ مجید امجد بھی اس عہد میں رہتے ہوئے اسے اپنے طور پر قبول کرتے ہیں۔ وہ کبھی ترقی پسند تحریک سے باقاعدہ وابستہ نہیں رہے اور نہ ہی حلقہ ارباب ذوق کے فکری رجحان کے پیروکار تھے بلکہ وہ زندگی اور اس کی کارکردگی کو اس طرح دیکھتے ہیں جس طرح کہ زندگی ان کے ذاتی تجربے کا حصہ بنتی ہے۔

مجید امجد کا عہد ایک طرف تو عالمی سطح پر اور دوسری طرف ملکی سطح پر ہنگامہ خیز دور تھا، پہلی جنگ عظیم کے اثرات، انقلاب روس، دوسری جنگ عظیم، برصغیر کی سیاسی اور اقتصادی صورت حال، ادب میں ترقی پسند تحریک اور اس کا ردِ عمل وغیرہ ایسے واقعات ہیں جن سے ہر حساس شخص متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ ایک شاعر خواہ وہ کتنا ہی گوشہ نشین کیوں نہ ہو ان تبدیلیوں اور ان کے اثرات سے اپنا دامن نہیں بچا سکتا، کچھ یہی کیفیت مجید امجد کے یہاں نظر آتی ہے کہ وہ بھی عصری تبدیلیوں سے اپنا دامن نہیں بچا سکے۔ مجید امجد کو جن حالات کا سامنا تھا وہ ذاتی اور عصری دونوں اعتبار سے خاصے مخدوش تھے۔ بلراج کوئل اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

”مجید امجد جس معاشرے میں پیدا ہوئے، پلے بڑھے، جوان ہوئے اور حدود

حیات و مرگ کے پار چلے گئے، غلامظفوں اور تاجپواروں کا معاشرہ تھا۔ اس میں اندرونی اور خارجی جبر و استبداد بھی تھا اور استحصال بھی۔ اس لیے مجید امجد کے کلام کی ایک واضح سطح ایک ایسے حساس انسان کے رد عمل کی سطح ہے جو زندگی کے مظاہر کی ارضی تفصیلات، روز و شب، بغور دیکھتا ہے۔“ (۶۵)

قیام پاکستان کے بعد سیاسی اور سماجی منظر نامے پر جو نقشہ ابھرتا ہے اور جس طرح طبقاتی معاشرہ اپنے تضادات کے ساتھ ابھر کر سامنے آتا ہے، مجید امجد اس کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ ان کے یہاں واقعیت کا شعور گہرا ہے اس لیے وہ جاگیردارانہ سماج، مارشل لاء اور سیاسی اکھاڑ پچھاڑ کے حوالے سے اپنا واضح اظہار کرتے ہیں۔ اس طرح ملکی حالات خصوصاً ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کی جنگوں اور سقوط ڈھاکہ پر نہایت اہم انگیز نظمیں تحریر کرتے ہیں۔ یہ سبھی موضوعات ان کی سماجی اور عمرانی بصیرت پر دال ہیں۔ اگرچہ سیاست، سماج، تہذیب اور صورتِ واقعہ کے حوالے سے یہ موضوعات ایک ہی سمت رواں ہیں تاہم ان موضوعات کو انفرادی حیثیت میں دیکھنا بھی ضروری ہے تاکہ ان کے کلام کی سماجی اور معاشرتی سطح پر ادراک حقیقت، کرب احساس اور جذبہ بغاوت ایسی لہروں کا پتہ چلایا جاسکے جو کہیں کھلے الفاظ میں اور کہیں اشاروں کی شکل میں اپنا اظہار پاتی ہیں۔ (۶۶)

سماجی اور عمرانی شعور کے حوالے سے مجید امجد کے کلام کی ایک سطح سامراج دشمنی کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ یہ وہ دور تھا کہ جب برصغیر پاک و ہند پر انگریز سامراج کا قبضہ تھا اور دنیا پہلی جنگ عظیم کی ہولناکیوں کے اثرات کو محسوس کر رہی تھی۔ برصغیر میں پہلی جنگ عظیم کے بعد انگریز سامراج کے خلاف ایک زبردست ولولہ پایا جاتا تھا اور جدوجہد کئی انداز سے جاری تھی۔ سیاسی میدان میں انگریز دشمن قوتیں برسرِ پیکار تھیں، اس طرح سامراج کے خلاف مسلح جدوجہد بھی جاری تھی، اس صورتِ حال میں کہ عالمی حالات دگرگوں تھے اور بے روزگاری، افلاس، بھوک اور اقدار کی پامالی اُس عہد کا واضح نشان بن چکی تھی، دوسری جنگ عظیم کا آغاز ہو جاتا ہے۔ اس جنگ کا برصغیر کی صورتِ حال پر براہِ راست اثر پڑا۔ اسی دور میں مجید امجد اپنے ذاتی تجربے کو عصری تجربے میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس کا پہلا اظہار ان کی نظم ”شاعر“ میں ہوتا ہے:

یہ دنیا یہ بے ربط سی ایک زنجیر
یہ دنیا یہ اک نامکمل سی تصویر

یہ دنیا نہیں میرے خوابوں کی تعبیر
یہ محلوں ، یہ تختوں ، یہ تاجوں کی دنیا
گناہوں میں لتھڑے رواجوں کی دنیا
محبت کے دشمن سماجوں کی دنیا

اسی حوالے سے ان کی قابل ذکر نظم ”قیصریت“ ہے جو دوسری جنگ عظیم کے آغاز پر رد عمل کے طور پر لکھی گئی تھی۔ اسی نظم کی اشاعت کے سبب انھیں اخبار ”عروج“ کی ادارت سے الگ ہونا پڑا کیونکہ یہ نظم انگریز سامراج کے خلاف لکھی گئی تھی (۶۷)۔ یہ نظم تین حصوں پر مشتمل ہے جس کے پہلے حصے میں ایک سپاہی کو میدان جنگ کی طرف جاتے ہوئے دکھایا گیا ہے کہ وہ اپنے بیوی بچوں کو کس طرح الوداع کہتا ہے۔ دوسرے حصے میں اُس سپاہی کی موت اور سپاہی کی بیوہ کا دوسری شادی کرنے کا ذکر ہے جب کہ تیسرے حصے میں دکھایا گیا ہے کہ اُس مقتول سپاہی کا بیٹا کس طرح دردِ در کی ٹھوکریں کھاتا پھرتا ہے اور بالآخر وہ بادشاہ کے گھوڑوں تلے رونداجاتا ہے۔ آخری بند ملاحظہ کیجئے:

اس سپاہی کا وہ اکلوتا یتیم آنکھ گریاں ، روح لرزاں ، دل دو نیم
بادشاہ کے محل کی چوکھٹ کے پاس لے کے آیا بھیک کے ٹکڑے کی آس
اس کے ننگے تن پہ کوڑے مار کر پہرے داروں نے کہا دھتکار کر
کیا ترے مرنے کی باری آگئی دیکھ وہ شہ کی سواری آگئی
وہ مڑا ، چکرایا اور اوندھا گرا گھوڑوں کی ٹاپوں تلے روندایا گیا
دی رعایا نے صدا ہر سمت سے بادشاہ مہرباں ، زندہ رہے
(”قیصریت“، ص ۸۹)

اسی پس منظر کی حامل دوسری نظموں میں ”راجا پر جا“ (ص ۱۲۷) اور ”کلبہ دایواں“ (ص ۱۵۲) خاص اہمیت کی حامل ہیں۔ ان نظموں میں بھی انھی طبقاتی تضادات کو دکھایا گیا ہے جو تضادات ایک غلام معاشرے میں پائے جاسکتے ہیں۔ اسی انداز کی نظموں کے حوالے سے ڈاکٹر سعادت سعید لکھتے ہیں کہ

”تیسری دنیا کا سماج، تیسری دنیا کا فرد، تیسری دنیا کا کرب مجید امجد کی شاعری کے بنیادی جوہر کا سرچشمہ ہے۔ تیسری دنیا کا بطن، طبقاتی رکاوٹوں، فسطائی سنگینوں اور انسان کش جبریہ اداروں کی بدولت متعفن زخموں سے چور چور ہے۔ مجید امجد نے ان زخموں کو اپنے شعور کا حصہ قرار دے کر اپنی ذات کو جبر، مصیبت، غلامی اور فسطائیت کا ذمہ دار جانا۔“ (۶۸)

پر جا کا آج نہ کل
شاخ، نہ پھول نہ پھل
بھٹکے دل کا دل
بھوکا، پیاسا، شل
لاکھ برس کا پل
اور پھر اس کے بعد
مٹتے گورستاں

(”راجا پر جا“، ص ۱۲۷)

تم اچھے ہو ان ہونٹوں سے جن کی خونیں سرخی
مخلوں کے سینوں کے اندر آگ لگاتی جائے
تم اچھے ہو ان زلفوں سے، جن کی ظالم خوشبو
پھولوں کی وادی میں ناگن بن کر ڈسنے آئے
تم خوش قسمت ہو ان آنکھوں سے جن کی تنویریں
سونے چاندی کے ایوانوں میں، مرگھٹ کے سائے
وہ چہرہ اچھے، جن میں ہوں دل سے دل کی باتیں
اُن بنگلوں سے جن میں بسیں گونگے دن، بہری راتیں
(”کلبہ وایوان“، ص ۱۵۳)

مجید امجد کے یہاں سماجی اور عمرانی شعور کا ایک پہلو اُن کا گہرا طبقاتی شعور اور جذبہ بغاوت ہے۔ وہ اگرچہ عملی طور پر کسی تحریک یا پارٹی میں شامل نہیں رہے تاہم ان کے اندر امیر غریب، ادنیٰ اعلیٰ، حاکم محکوم اور استحصال اور سامراج کا شعور ان کے جذبہ بغاوت کو انگیزت کرتا ہے۔ مجید امجد کی شاعری کا مجموعی سطح پر تاثر دیکھیں تو اس میں لوئر مڈل کلاس کے فرد کے مسائل اور

پریشاناں نظر آئیں لی۔ وہ جب اپنے معاشرے کو قریب سے دیکھتا ہے تو اس کے لیے وہ جن کرداروں کو منتخب کرتا ہے وہ کردار بھی نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ہوازی، بھکارن، گداگر، کلرک، پچ، مانگے بان اور اسی طرح کے یتیموں کے کردار ان کی نظموں میں نظر آ جاتے ہیں۔ ان کرداروں کو دیکھ کر یہ انی ضرور ہوتی ہے کہ وہ غیر اعلانیہ ترقی پسند ہو کر بھی ترقی پسند شعرا کی طرح گہرا طبقاتی شعور رکھتے تھے۔ ان کی ایک دو نظمیں مثلاً ”کہانی ایک ملک کی“ اور ”درس ایام“ وغیرہ عام ترقی پسند شعرا کی طرح بلند آہنگ لہجے پر مشتمل ہیں تاہم عمومی سطح پر ان کا لہجہ نہ ہی سپاٹ ہوتا ہے اور نہ ہی یک رخا بلکہ وہ نہایت دہشت نگروں میں اصل بات کہنے کا ہنر جانتے ہیں۔

قیام پاکستان کے وقت کی نوجوان نسل نے جو خواب دیکھے تھے اور جس آزاد خطے کے حصول کے لیے قربانیاں دی تھیں وہ سبھی خواب اور قربانیاں از سر نو تشکیل پانے والے جاگیردارانہ اور استحصالی نظام کے باعث خاک میں مل گئیں۔ ”یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر“ کی بات پر اگرچہ بہت سے لوگوں کی پیشانیوں پر بل پڑ گئے تھے اور انھوں نے اسے وطن دشمنی قرار دے دیا تھا تاہم آنے والے وقت نے یہ بات واضح کر دی کہ یہ اظہار یہ وطن سے نفرت نہیں بلکہ گہری محبت رکھنے والے لوگوں کے دل کی آواز ہے۔ قیام پاکستان کے کچھ ہی عرصہ کے بعد سیاسی نظام تھل پتھل ہو کر رہ گیا۔ لیاقت علی خان کے قتل اور بعد میں مارشل لاء حکومت نے جو منفی اثرات مرتب کیے اس کا اندازہ تاریخی تجزیہ سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ ایوب خان کے مارشل لاء کا عہد سیاسی، سماجی اور فکری اعتبار سے نہایت دباؤ اور فرسٹریشن کا عہد تھا اور دلچسپ بات یہ کہ ادب کے میدان میں اُس وقت کے ادیب مثلاً مولوی عبدالحق، حفیظ جالندھری، جمیل الدین عالی، ابن انشا، جعفر طاہر، ممتاز مفتی، عنایت اللہ وغیرہ مارشل لاء کا عقیدت مندانہ خیر مقدم کرنے والوں میں شامل تھے (۶۹)۔ اس کے علاوہ قدرت اللہ شہاب اور الطاف گوہر اُس مارشل لاء کو سہارا دینے والی حکومتی مشینری کے اہم کل پرزے تھے۔ تاہم ترقی پسند شعرا اور ادبا ایسے تھے جو اس مارشل لاء کے خلاف آواز بلند کر رہے تھے۔ فیض، ظہیر کاشمیری، حبیب جالب وغیرہ جرأت رندانہ کے ساتھ شعر کہہ رہے تھے۔ مجید امجد کا دور بھی مارشل لاء کے ساتھ ساتھ چلتا ہے، وہ اگرچہ سرکاری ملازم تھے مگر انھوں نے کبھی بھی اپنے قلم کی حرمت پر حرف نہیں آنے دیا۔ جس زمانے میں خوشامدی اور کاسہ لیس لوگوں کی ضرورت تھی اس دور میں بھی وہ نہ صرف گوشہ نشینی کی زندگی بسر کرتے رہے بلکہ

لوگوں کے اس رویے پر ہر طنز بھی کرتے رہے۔ ایک نظم سے اقتباس ملاحظہ کیجئے
 ضمیرِ ارض پہ پھینچی گئی لہو کی لیر
 اور اس کا ایک بھی چھینٹا نہیں سرِ قرطاس
 بہ مصحفِ احساس
 ستم کی تیغ چلی، گردنوں کی فصل گئی
 اور اس تمام فسانے کی اک بھی سطر حزیں
 زبورِ غم میں نہیں
 وہ زندگی کے تلاطم میں ڈوبتی ہوئی آگ
 صریحِ خامہ کی تقدیس بیچتا ہوا فن
 تمام گردِ کفن

(”صدا بھی مرگ صدا“، ص ۳۵۲، ۳۵۳)

صریحِ خامہ کی تقدیس بیچنے والوں کے برعکس مجید امجد ساری زندگی اپنے فن کے ساتھ
 پُر خلوص رہے۔ یہی وجہ ہے کہ معاشرے کے جبر، استحصال، عدم توازن اور طبقاتی مسائل کو انھوں
 نے بڑے قریب سے محسوس کیا تاہم ان کے اظہار کا انداز اپنا ہے۔ ان کی نظمیں ”پنوازی“
 (ص ۱۶۷) اور ”جہانِ قیصر و جم میں“ (ص ۱۹۸) اس بیانیہ کی تمہید ہیں۔ نظم ”درسِ ایام“ اس حوالے
 سے بلند آہنگ لہجے کی حامل ہے۔ وہ لہجہ جو ترقی پسند شعرا کا عمومی مزاج ہے۔ چند سطر دیکھیں:

سیلِ زماں کے ایک تھیٹرے کی دیر ہے
 یہ ہات، جھریوں بھرے، مرجھائے ہات، جو
 سینوں میں انکے تیروں سے رستے لہو کے جام
 بھر بھر کے دے رہے ہیں تمہارے غرور کو
 یہ ہات، گلبنِ غم ہستی کی ٹہنیاں
 اے کاش! انھیں بہار کا جھونکا نصیب ہو
 ممکن نہیں کہ اس کی گرفتِ تپاں سے تم
 تا دیر اپنی ساعدِ نازک بچا سکو

تم نے فصیلِ قصر کے رخنوں میں بھر تو لیں
ہم بے کسوں کی ہڈیاں لیکن یہ جان لو
اے وارثانِ طرہ طرفِ کلاہ کے
سیلِ زماں کے ایک تھپیرے کی دیر ہے

(”درسِ ایام“، ص ۲۲۷)

اسی انداز کی ایک اور نظم ”کہانی ایک ملک کی“ ہے جس کا لہجہ خاص تلخ اور کھر درا ہے۔
مجید امجد کی شعری کلیات میں یہ اپنے مزاج اور رویے کی واحد نظم قرار دی جاسکتی ہے کیونکہ مجید امجد
کے یہاں براہِ راست مخاطب ہونے کا رویہ نہیں ملتا، وہ شاعری کو اس کی جمالیاتی قدروں کے
دائرے میں رہتے ہوئے کرتے ہیں مگر اس نظم میں جمالیاتی حسن کی بجائے لہجے کی سختی در آئی
ہے۔ یہ نظم پاکستان کے سیاسی اور سماجی نظام اور طبقاتی تضاد کی عکاسی کرتی ہے۔ پاکستان میں جس
طرح جاگیردارانہ نظام، ملائیت اور اکہری سوچ کے حامل دانشوروں نے اپنا تسلط جمایا ہے یہ نظم
اس کے خلاف واضح اعلامیہ کا درجہ رکھتی ہے۔ پہلے حصے میں وہ ہماری اسمبلیوں پر طنز کرتے ہیں:

راج محل کے دروازے پر

آ کے رُکی اک کار

پہلے نکلا بھدا، بے ڈھب، بودا

میل کچیل کا تو دا

حقہ تھامے اک میرا سی،

عمر اس کی کوئی اسی، بیاسی

پیچھے اس کا نائب، تمباکو بردار

باہر ریگے اسی کے بعد قطار قطار

عزبردار

نمبردار

ساتھ سب ان کے دم چھلے

ایم ایلے

دوسرا حصہ ان اسمبلیوں کے اندر کی کارکردگی پر مشتمل ہے کہ کس طرح کوڑھی ذہن
غریبوں کی تقدیروں کو اپنے ہاتھوں میں تھامے ہوئے ہیں۔

راج محل کے اندر اک اک رتناسن پر

کوڑھی جسم اور نوری جاے

روگی ذہن اور گردوں پیچ عمامے

جہل بھرے علاے

ماجھے، گامے

بیٹھے ہیں اپنی مٹھی میں تھامے

ہم مظلوموں کی تقدیروں کے ہنگامے

جیپھ یہ شہد اور جیب میں چاقو

نسل ہلا کو!

نظم کا تیسرا حصہ اس غریب طبقے کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ان تمام ہنگاموں سے ماورا
محض محنت اور مشقت کرتا ہے۔ یہ لوگ تمام آسائشوں سے دور آگ پی کر پھول کھلا رہے ہیں۔

راج محل کے باہر، سوچ میں ڈوبے شہر اور گاؤں

ہل کی انی، فولاد کے پنچے

گھومتے پیسے، کڑیل باہیں

کتنے لوگ، کہ جن کی روحوں کو سندیے بھیجیں

سکھ کی سیجیں

لیکن جو ہر راحت کو ٹھکرائیں

آگ پیسے اور پھول کھلائیں

(”کہانی ایک ملک کی“، ص ۲۸۵، ۲۸۶)

مجید امجد کی نظموں کے مجموعی تاثر کو دیکھا جائے تو ان کے یہاں طبقاتی تضاد کا شعور
خاصا گہرا ملے گا۔ ان کی انھی بلند آہنگ نظموں کے سبب انھیں اشتراکیت پسند قرار دیا گیا تاہم
انھوں نے کبھی اس کی تردید نہیں کی (۷۰) اور نہ ہی کبھی ترقی پسندوں کی تنظیمی کارروائی کا حصہ بنے

البتہ مجید امجد کی وفات کے بعد ان کے ساتھ ایک المیہ یہ برتا گیا کہ ہر انداز فکر کے حامل نقاد نے انہیں اپنی تنقیدی بینک سے دیکھنے کی کوشش کی اور ان کی فکر کے آزاد مطالعہ کو اپنی رائے سے متاثر کرنے کی سعی کی۔ اسی طرح لی ایک مثال ڈاکٹر فخر الحق نوری کے ایک اقتباس سے دی جاسکتی ہے جو مجید امجد کے بارے میں قلم اور ترقی پسندوں کے خلاف زیادہ ہے:

”۔۔ لیکن سطحی مماثلت کے باوجود مجید امجد کا تخلیقی رویہ ترقی پسند اشتراکی ملاؤں

سے یکسر مختلف ہے۔ دراصل مجید امجد اشتراکی انقلاب کی راہ ہموار کرنے کے

بے شرفریضہ ادا کرنے کے لیے شاعری کو کھر در تیشیر (پروپیگنڈا) کے پست

درجے پر لانا گوارا نہیں کرتے تھے۔“ (۷۱)

اس انداز کی رائے ترقی پسندی کی بجائے خود مجید امجد کے دائرے کو محدود کر دینے کے لیے کافی ہے۔ اشتراکی ملا، انقلاب کا بے شرفریضہ اور پروپیگنڈا ایسے الفاظ استعمال کر کے ترقی پسند تحریک کی پوری روایت اور ریاضت کو یک جنبش قلم رد نہیں کیا جاسکتا۔ جہاں تک ”پروپیگنڈا“ کا تعلق ہے تو اس اصطلاح کی رو سے تو پوری دنیا کا ادب ایک سوالیہ نشان بن کر رہ جائے گا۔

ان تمام آراء سے قطع نظر مجید امجد کے حوالے سے دیکھیں تو ہمیں ان کے یہاں سماج طبقات میں بٹا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ان کی ابتدائی نظموں کا لہجہ تو کسی حد تک بلند آہنگ اور خارجیت کی طرف مائل تھا تاہم ان کے آخری دور کی نظمیں ان کے داخلی مطالعہ کا پتہ دیتی ہیں۔ ”درس ایام“، ”ریوڑ“، ”جاروب کش“ ایسی نظموں کا تیز اسلوب، ”جلوس جہاں“، ”مسلخ“، ”گداگر“ اور ”پھولوں کی پلٹن“ میں خاصا دھیمہ اور داخلیت پر مبنی نظر آتا ہے۔ ان نظموں میں مجید امجد کے یہاں سماجی اور عمرانی شعور جبریت کے پنجے میں دکھائی دیتا ہے۔ ان کے یہاں معاشرے کا عدم توازن اور بگاڑ، رشتوں کی بے چہرگی اور اقدار کی پامالی ایک شدید طرح کے جبر کا شکار ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ اس جبر کا ایک حوالہ تو خارج سے آتا ہے تاہم دوسرا حوالہ خود مجید امجد کی اپنی ذات اور ان کی اپنی زندگی بنتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آخری دور کی نظموں تک آتے آتے ان کے یہاں فرد اجتماع سے الگ ہو جاتا ہے اور وہ ایک فرد کی آنکھ سے سماج اور حیات کے مسائل کو دیکھ رہے ہوتے ہیں۔ اگر غور کیا جائے تو مجید امجد کا یہ رویہ بھی ترقی پسند شعرا سے مماثلت رکھتا ہے کہ جب خواہش اور ریاضت کے باوجود معروضی صورت حال تبدیل نہ ہو تو شاعر خود اپنی ذات میں پناہ

تلاش کرتا ہے اور یہاں آکر وہ خود سے ہم کلام ہوتا ہے۔ مجید امجد کے اس رویے کے حوالے سے یحییٰ امجد لکھتے ہیں کہ

”ان کی زندگی کا نقطہ نظر کچھ ایسا دکھائی دیتا ہے کہ موجودہ نظام میں کوئی سی بھی زندگی ہو، امیر، غریب، شاہ گدا، سب ہستی کی جبریت — بے معنویت کے اسیر ہیں۔ جبر کی زد میں مزدور بھی ہے، دانشور بھی، مفکر اور مورخ بھی اور غالباً کوئی سا بھی نظام سرمایہ داری یا اشتراکیت اور کوئی سی بھی اخلاقیات مادی یا روحانی، جاگیردارانہ یا بورژوا جمہوری، اشتراکی یا فاشی، انسان کو اس بنیادی جبریت سے نجات نہیں دلا سکتی۔“ (۷۲)

جبریت کا یہ احساس ان کے سماجی رشتوں پر پوری طرح حاوی نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں اقدار کی شکستگی اور روایت کی پامالی پر گہرے رنج کا اظہار ملتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجئے:

تو اگر چاہے تو ان تلخ و سیہ راہوں پر
جا بجا، اتنی تڑپتی ہوئی دنیاؤں میں
اتنے غم بکھرے پڑے ہیں کہ جنہیں تیری حیات
قوتِ یک شب کے تقدس میں سمو سکتی ہے
کاش تو حیلہ جاروب کے پرِ نوج سکے
کاش تو سوچ سکے، سوچ سکے، سوچ سکے

(”جاروب کش“، ص ۳۰۴)

روز، اس مسلخ میں کتنا ہے ڈھیروں گوشت
دھرتی کے اس تھال میں، ڈھیروں گوشت

اور پھر یہ سب ماس

چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں

بستی بستی، گلیوں اور بازاروں میں

لبی لبی قطاروں میں

جدا جدا تقدیروں میں

بننا جاتا ہے۔۔۔

اور آخر میں کہتے ہیں:

آج کہاں ہیں۔۔۔ یہ سب لوگ
اب تو ان کی بوتک بھی
شہر ابد کے تہ خانوں سے نہیں آتی
باقی کیا ہے۔۔۔ صرف
سورج کی اک چنگاری۔۔۔
اور اس چنگاری کے دل میں دھڑکنے والی کلی
جس کی ہر پتی کا باس
فرد۔۔۔ عصر! حیات!۔۔۔

(”سلخ“، ص ۲۵۰، ۲۵۱)

بچو ہم ان اینٹوں کے ہم عصر ہیں، جن پر تم چلتے ہو
صبح کی ٹھنڈی دھوپ میں بہتی، آج تمہاری اک اک صف کی وردی
ایک نئی تقدیر کا پہناوا ہے
اجلے اجلے پھولوں کی پلٹن میں چلنے والو
تمہیں خبر ہے، اس فٹ پاتھ سے تم کو دیکھنے والے اب وہ لوگ ہیں
جن کا بچپن ان خوابوں میں گزرا تھا، جو آج تمہاری زندگیاں ہیں

(”پھولوں کی پلٹن“، ص ۳۸۴)

بیان کردہ مثالیں اور اس کے علاوہ اور بہت سے حوالے ایسے ہیں جو مجید امجد کے
یہاں ان کے سماجی اور عمرانی شعور کو واضح کرنے میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔ یوں سعادت سعید
کی یہ رائے خاصی صائب نظر آتی ہے کہ مجید امجد جبر، گنہ، جرم اور مصیبت کی صورت حال کو انسانی یا
شخصی ذمہ داری کے تصور سے وابستہ کرتے ہیں۔ فسطائیت ہو کہ آمریت، سامراجی دھوکے ہوں
کہ تو سب پسندانہ عزائم، مجید امجد کے نزدیک یہ سب کچھ فرد یا انسان کی اپنی کوتاہیوں اور بے
عملیوں کی وجہ سے ظاہر ہوتا ہے۔“ (۷۳)

مجید امجد کے سماجی اور عمرانی شعور کی ایک لہر وطن اور اہل وطن کے ساتھ محبت اور کشت
منٹ کے جذبے میں بھی نمایاں ہوتی ہے بلکہ ان کے جذبے کو وطن پرستی کا نام دیا جائے تو غلط نہ
ہوگا۔ مجید امجد کے یہاں اس لہر کے پس پردہ محرکات کا جائزہ لیا جائے تو اس کا ایک سرا دھرتی کے
ساتھ محبت اور تہذیب کے ساتھ نہ ٹوٹنے والے تعلق سے جڑا ہوا ہے۔ ان کی زندگی کا بیشتر حصہ
جھنگ اور ساہیوال میں گزرا۔ ان دونوں شہروں کا لینڈ سکیپ ان کی شاعری میں ذرا آیا ہے پھر
دیار جھنگ کی عطا کردہ وارفتگی کا ذکر بھی خود مجید امجد نے کیا ہے۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو وہ
اپنی دھرتی کے ساتھ جڑے ہوئے شاعر ہیں۔ یہاں کے موسم، یہاں کے رنگ، یہاں کے میلے
اور ان میلوں کے مناظر کو انھوں نے بڑے قریب سے محسوس کیا ہے۔ اس لیے مجید امجد کو مقامی
تہذیب کا نمائندہ قرار دیا گیا ان کی ابتدائی شاعری میں جو گلیاں اور موڑ نظر آتے ہیں وہ جھنگ شہر کی
یاد دلاتے ہیں جب کہ ساہیوال قیام کے دوران وہ عظیم سندھ کی تہذیب کے ساتھ خود کو جوڑ لیتے
ہیں۔ ہڑپہ اور اس شہر کے حوالوں کو مجید امجد کی شاعری میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اگرچہ ڈاکٹر محمد حسن
نے ان کی شاعری میں جدیدیت، تہہ داری اور تنہائی ایسے عناصر سے یہ اندازہ لگایا کہ ”مجید امجد
شہروں کی تہذیب کے شاعر ہیں، وہ شہر جو صنعتی کارخانوں، دفتروں اور کاروباری زندگی نے پیدا کیے
ہیں اور جن میں تہذیب کی چمک دمک ہے۔“ (۷۴) مگر صورت حال اس کے برعکس ہے مجید امجد
کے یہاں جن علاقوں کے نقوش ابھرے ہیں وہ نیم دیہاتی اور نیم شہری علاقے (یقیناً جھنگ اور
ساہیوال) بنتے ہیں۔ پھر ان کے یہاں جو تہذیبی جرات نظر آتی ہے اس کا خمیر بھی وادی سندھ کی
تہذیب سے اٹھا ہے۔ لہذا زمین سے محبت کا رویہ آغاز ہی سے ان کی شاعری کا موضوع رہا ہے۔

قیام پاکستان کے وقت بڑے پیمانے پر مہاجرت کے جو مسائل درپیش آئے۔ وہ
ادب میں اپنی جگہ اہم موضوع ہے تاہم مجید امجد ہجرت سے پہلے اور بعد ایسے علاقوں میں رہے جو
مہاجرت کے مسائل سے دوچار نہیں ہوئے۔ اس لیے ان کے یہاں ۱۹۴۷ء کا واقعہ کسی بہت بڑی
داخلی تبدیلی کا سبب بنتا نظر نہیں آتا۔ یہی وجہ ہے کہ اس حوالے سے ان کے یہاں کوئی واضح مثال
دکھائی نہیں دیتی تاہم قیام پاکستان کے بعد وطن پرستی کا جذبہ ان کے یہاں ابھرتا ہے ممکن ہے کہ وہ
پاکستان کے حوالے سے اپنی نئی شناخت کے مسئلہ پر افہام و تفہیم پیدا کرنے میں کامیاب ہو گئے
ہوں۔ یوں اس نئی شناخت کے بعد وہ ملکی سیاست اور اہم واقعات کے حوالے سے کبھی بے خبر نہیں

رہے۔ ملکی سیاست میں لگنے والے پہلے طویل مارشل لاء کو انھوں نے محسوس کیا مگر ۱۹۵۸ء کے قریب یا بعد کوئی قابل ذکر نظم نہیں ملتی۔ اس کی وجہ شاید یہ تھی کہ اُن دنوں وہ شالاط اور اس کے تصورات میں گم تھے۔ اس کے چلے جانے کا غم انھیں لاحق تھا اور جو انہی وہ اس کیفیت سے نکلے انھوں نے مارشل لاء کی مذمت میں دلکش نظم ”صدابھی مرگ صدا“ (ص ۳۵۲) لکھی جو بظاہر ان کے ذاتی کرب اور موت کے تصور کی عکاسی کرتی ہے مگر اس میں ”گردنوں کی فصل“، ”صریر خامہ کی تقدیس“، ”ضمیر ارض پر لہو کی لکیر“، ”کراہتی صدیاں“ وغیرہ ایسی غنی علامات ہیں جو اس مہد کے کرب اور جبر کی تصویر کشی کرتی ہیں۔

۱۹۵۸ء کے مارشل لاء کے بعد جن دو واقعات نے انھیں شدید متاثر کیا وہ دو پاک بھارت جنگیں تھیں۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ اگرچہ مارشل لائی حکمرانوں کے زیرِ کمان لڑی گئی تھی مگر اس میں زندگی کے تمام شعبوں کے افراد کا جذبہ قابلِ داد تھا۔ پوری قوم ایک ہو کر ملک کی حفاظت کے لیے اٹھ کھڑی ہوئی تھی۔ اس جذب و شوق کے اثر کو مجید امجد نے بھی محسوس کیا (۷۵) مگر ان کی نظمیں اُس دور کی ہنگامہ خیز نظموں کے مقابلے میں بہت دھیمے مگر پُر اثر انداز میں ایک شاعر کی واردات کی کہانی سناتی ہیں۔ بقول مظفر علی سید:

”مجید امجد کا ایک خصوصی امتیاز زمین سے اس کی قربت اور وطن دوستی (بھی ہے)، یقیناً اس نے اپنے آس پاس کی فضا سے جس میں فطرت اور انسان دونوں شامل ہیں، ٹوٹ کر محبت کی ہے لیکن اس کے یہاں یہ کوئی یک طرفہ قسم کا رابطہ نہیں وہ اس کے آ رہے پار بھی دیکھ سکتا ہے اور ان کے سلسلے میں نعرہ بازی سے گریز کرتا ہے بلکہ اس کے نزدیک جو آدمی، وطن کا بھلا چاہے اس کے لیے لازم ہے کہ برے احوال پر نقد و تبصرے کا حق ادا کرے۔“ (۷۶)

اس تبصرے کا حق انھوں نے دونوں جنگوں کی صورت میں ادا کیا ہے۔ ۱۹۶۵ء کے حوالے سے لکھی جانے والی نظموں میں ”نطہ پاک“ (ص ۴۲۸) ”سپاہی“ (ص ۴۳۰) ”چہرہ مسعود“ (ص ۴۳۴) اہمیت کی حامل ہیں۔ ان نظموں میں جوش بھی ہے، جرأت بھی اور جذبہ بھی تاہم نعرہ بازی کے برعکس شاعر نے دلی کیفیات کو لفظوں کا روپ دیا ہے۔ دیکھتے دیکھتے بارود کی دیوار گری

ہٹ گئے دشمن کے قدم
 خند قی اٹ گئیں شعلوں سے _____ مگر ہائے وہ دل
 زندہ _____ ناقابلِ تسخیر _____ عظیم!
 ہائے دلوں کی وہ فصیل
 جادواں اور جلیل
 جس کے زینوں پہ ظفر مند ارادوں کی سپاہ
 جس کے برجوں میں ملائک کے جیوش
 جس کا پیکر ہے کہ اک سطر جلی
 لوحِ ابد پر تاباں
 آیہ عمر شہیداں کی طرح!

(”حطّہ پاک“، ص ۴۲۸، ۴۲۹)

اگر اس مقدس زمیں پر مراخوں نہ بہتا
 اگر دشمنوں کے گرانڈیل ٹینکوں کے نیچے
 مری کڑکڑاتی ہوئی ہڈیاں خندقوں میں نہ ہوتیں
 تو دوزخ کے شعلے تمہارے معطر گھروندوں کی دہلیز پر تھے
 تمہارے ہر اک بیش قیمت اثاثے کی قیمت
 اسی سرخ مٹی سے ہے، جس میں میرا لہو رچ گیا ہے

(”سپاہی“، ص ۴۳۱)

کوئی اگر دیکھے تو آج اس دیس میں، بانس کی باڑھ میں، دھان کے کھیت میں، ٹھنڈی
 ریت میں
 جگہ جگہ پر _____ بکھری ہوئی نورانی قبریں، آنگن آنگن روشن قدریں
 مائیں _____ جن کے لال، مقدس مٹی
 بہنیں _____ جن کے دیر _____ منور یادیں

بالک _____ جن کی مایا _____ بے سدھ آنسو
 مرنے والے کیسے لوگ تھے ان کا سوگ بھی اک نچوگ ہے، ان کا دکھ بھی
 ایک عبادت
 کیسے لوگ تھے، موت کی لہر پہ آگ کی پینگ میں تھو لے، تجھ کو نہ بھولے،
 ہم کو نہ بھولے

(”چہرہ مسعود“، ص ۲۳۵)

۱۹۶۵ء کے بعد ۱۹۷۱ء کی جنگ، اس کے اثرات اور سقوط ڈھاکہ کے سانحہ کو مجید امجد نے بہت شدت سے محسوس کیا تھا۔ اس واقعہ سے ان کی مجروح اور شکستہ طبیعت ایک گہرے غم اور الم میں ڈھلی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس جنگ کے اسباب اور سقوط ڈھاکہ کے پس پردہ محرکات کیا تھے؟ یہ سوال الگ بحث کا محتاج ہے مگر اس واقعہ نے ان کے دل و دماغ پر گہرا اثر مرتب کیا۔ انھوں نے سقوط ڈھاکہ کو اپنی ذات کے کٹ جانے کی طرح جانا۔ اس تناظر میں ان کا شاعرانہ شعور نہایت گہرا ہے۔ اگرچہ ان نظموں میں گہرا دکھ اور ہمدردی کے جذبات ہیں تاہم وہ اس واقعہ کے ذمہ دار عناصر کے بارے میں کچھ نہیں لکھتے۔ یہ واقعہ ان کی شاعری پر گہرے اثرات مرتب کرتا رہا۔ اگر ۱۹۷۱ء اور اس کے بعد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو جدائی، موت اور ادھورے پن کا گہرا احساس ان نظموں میں ابھرتا ہے۔ بعد کی نظموں میں تو یہ حوالہ براہ راست نہیں آیا تاہم اس کے نقوش و اثرات بار بار سراٹھاتے رہے۔ اگر اس واقعہ کو تقدیر کے ساتھ جوڑیں تو ان کے یہاں جگہ جگہ ”شکستہ تقدیروں“، ”جھوٹی خوشیوں“، ”بے جسم وجودوں“ اور اس انداز کے بہت سے امیجز سقوط ڈھاکہ ہی کے تناظر میں ابھرتے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

”مجید امجد کی شاعری میں ۱۹۷۱ء اور ۱۹۷۲ء دو اہم سال ہیں۔ ان دو سالوں میں پاکستان نے نہ صرف ایک جنگ ہاری، نہ صرف اس کے دو ٹکڑے ہوئے بلکہ ۹۰ ہزار قیدیوں کے جنگ آیز احساس نے بھی پاکستانی قوم کو ایک اجتماعی دکھ میں مبتلا کر دیا۔ مجید امجد نے اس سانحہ بالخصوص جنگ میں موت کی ارزانی کے واقعہ کو بڑی شدت سے محسوس کیا۔ اس سے قبل وہ ۱۹۶۵ء کی جنگ سے بھی گزرا تھا مگر اس جنگ کی نوعیت اور طرح کی تھی مثلاً ۱۹۶۵ء کی جنگ سے متاثر

ہو کر مجید امجد نے بمشکل چار یا پانچ نظمیں لکھیں جب کہ ۱۹۷۱ء کی جنگ کے
 سایے اس کی لاتعداد نظموں میں ابھرتے ہوئے ملتے ہیں۔“ (۷۷)
 یعنی یہ وہ اثرات تھے جو ایک تخلیقی کرب بن کر ان کی شاعری میں ابھرتے ڈوبتے
 رہے۔ ان اثرات کا اعتراف تو خود مجید امجد نے بھی کیا ہے۔ ضیا شبنمی کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ
 ”آپ ہی دیکھئے میرے گزشتہ خط، آپ کے جواب کے درمیان جو وقفہ گزرا
 ہے اس میں کیا کچھ ہو گزرا ہے۔ تقدیریں بدل گئیں اور پانسے پلٹ
 گئے۔۔۔۔۔ آپ نے جنگ کے دوران میں کیا کچھ لکھا ہے اور جنگ تو چند دن
 کی تھی ایک ہم شاید صدیوں تک اس کو بھلا نہ سکیں گے اور ہر زمانے میں ایک
 نئے زاویے سے اس کو دیکھ کر نظم کہیں گے۔ اب آپ نے جو کچھ کہا اس کو کہاں
 چھپوا رہے ہیں، مجھے اس کے پڑھنے کی آرزو ہے۔“ (۷۸)

مندرجہ بالا خط کے اقتباس سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ اس واقعہ کا ان کی
 شخصیت پر گہرا اثر مرتب ہوا تھا اور اسے انھوں نے داخلی طور پر اپنا ذاتی غم سمجھ کر محسوس کیا تھا۔
 ناصر شہزاد اپنے مضمون ”بیتے سے یادوں کی رو میں“ میں اس واقعہ کو بڑی تفصیل سے بیان کرتے
 ہیں۔ ان کے خیال میں ڈھاکہ فتح ہو جانے کے بعد مجید امجد اندر سے ٹوٹ پھوٹ گئے تھے اور
 انھیں اُن لوگوں سے چڑ ہو گئی تھی جنھوں نے ملک کو جنگی نیرنگیوں کے سپرد کیا تھا، اسی طرح وہ قوم
 کے اکابرین سے بھی بد دل تھے کیونکہ وہ دھرتی جس پر نذر الاسلام جیسے شہد کار اور کوی جیسیم الدین
 جیسے فنکار ہوں اُسے کھویا نہیں جاسکتا۔ (۷۹)

اس زمانے میں جو تخلیقات سامنے آئیں ان میں پہلی تخلیق ”غزل“ (ص ۶۱۳) کی
 صورت میں تھی۔ اس غزل میں وہ امید اور رجائیت کے ساتھ فتح کے پرچم کو سر بلند کرتے ہیں۔
 ۱۸ دسمبر ۱۹۷۱ء کی ایک نظم ”اے قوم“ بھی اسی تسلسل کی ایک کڑی ہے۔ چند اشعار دیکھیں:

جنگ بھی، تیرا دھیان بھی، ہم بھی	سارن بھی، اذان بھی، ہم بھی
سب تری ہی اماں میں شب بیدار	مورچے بھی، مکان بھی، ہم بھی
اک عجب اعتماد سینوں میں	فتح کا یہ نشان بھی، ہم بھی

تُو بھی اور تیری نصرتوں کے ساتھ

شہر میں نکا خان بھی ، ہم بھی

(”غزل“، ص ۶۱۴)

پھولوں میں سانس لے، کہ برستے بہوں میں جی اب اپنی زندگی کے مقدس لمحوں میں جی
جب تک نہ تیری فتح کی فجریں طلوع ہوں بارود سے اٹی ہوئی ان شبنموں میں جی
بندوق کو بیانِ غمِ دل کا اذن دے
اک آگ بن کے پوربوں اور پچھموں میں جی

(”اے قوم“، ص ۶۱۵)

۱۹۷۱ء کی جنگ ہی کے تسلسل میں لکھی گئی ایک نظم ”ہم تو سدا۔۔۔“ نہایت اہمیت کی
حامل ہے۔ یہ نظم سقوطِ ڈھاکہ کے باضابطہ اعلان کے بعد ۲۰ دسمبر ۱۹۷۱ء کو لکھی گئی تھی۔ اس نظم میں
ایک بکھرے اور ٹوٹے ہوئے شخص کی ذات کا نوحہ ہے جو اپنے گرد و پیش کے حالات سے دل
برداشتہ ہو کر اپنے اندر جھانکتا ہے۔ اپنی انفرادی حیثیت میں یہ نظم براہِ راست اس شکست کو موضوع
نہیں بناتی بلکہ نظم میں شکست کا احساس خارج سے زیادہ داخل میں نظر آتا ہے۔ یہ کرب انگیز نظم
اُس واقعہ سے متاثر ہونے والے ہر شخص کا نوحہ بننے کی اہلیت رکھتی ہے۔

”ہم تو سدا تمہاری پلکوں کے نزدیک رہے ہیں“ — آنسو ہم سے کہتے ہیں —
”تمہیں تو تھے جن کی آنکھوں پہ تمہارے بھرے بھرے پھیپھڑوں کے ٹھنڈے

ٹھنڈے دھان تھے

اور تم ہم سے ہو گئے تھے کچھ ایسے بے نسبت

اتنے بے نسبت کہ تم اپنے لہو کو پانی نہیں سمجھتے تھے —

آنسو سچ کہتے ہیں ہم اب سمجھے ہیں

اب ہم روئے ہیں تو آنسو ہم پر بہتے ہیں

بہہ گئے نا ہم سب کے لہو کو پانی کی طرح اس اپنے دیس میں

اس اپنے گھر میں

آج ہم اپنے جیالے بیٹوں کو روتے ہیں، تو

آنسو ہم پر بہتے ہیں

(”ہم تو سدا۔۔۔“ ص ۶۱۶)

اسی تخلیقی رد میں لکھی گئی نظموں میں ”۲۱ دسمبر ۱۹۷۱ء“، ”ریڈیو پر اک قیدی“ اور ”چیونٹیوں کے ان قافلوں۔۔۔“ قابل ذکر ہیں۔ البتہ ”سب کچھ ریت“ ایسی نظم ہے جس میں شکست کا زخم شکست ذات اور اس سے بڑھ کر موت کا حوالہ بن گیا ہے۔ یہ نظم تقدیروں کے پلٹ جانے اور خوابوں کے سراپوں میں تبدیل ہو جانے کا کرب ہے۔ یہ نظم اس اعتبار سے بھی زیادہ اہم ہے کہ اس تخلیقی رد میں یہ نظم ایک محرک کا کام دیتی ہے۔ ایک ایسا محرک جو آگے چل کر ان کی نظم کے باطن میں جھلک دکھاتا رہتا ہے، موت، تقدیر، جبر اور شکستگی کا شدید ترین احساس اسی نظم سے شدت اختیار کرتا ہے۔

سب کچھ ریت _____ سرکتی ریت _____
ریت کہ جس کی ابھی ابھی قائم اور ابھی ابھی مسمار تھیں _____ تقدیروں
کے

پلٹاؤے ہیں
جل تھل _____ اتھل پتھل سب _____ جیسے ریت کی سطحوں پر کچھ مٹی سلوٹیں
کیسی ہے یہ بھوری اور بھسمنت اور بھر بھری ریت

(”سب کچھ ریت“، ص ۶۲۰)

مشرقی پاکستان کی علیحدگی کے حوالے سے ہونے والا دکھ اور کرب تخلیقی سطح پر تو اہمیت کا حامل ہے تاہم مجید امجد نے اُن بااختیار افراد اور طاقت ور اداروں پر کھل کر بات نہیں کی جن کی عاقبت نااندیشیوں، غیر جمہوری رویوں اور اقتدار کی ہوسنا کیوں کے سبب پاکستان دو لخت ہوا بلکہ ان نظموں کو پڑھ کر نوے ہزار شکست خوردہ مسلح سپاہیوں سے ہمدردی کا جذبہ ابھرتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ اُن کا درد مند دل شکست کے بعد ہمدردی کے جذبے سے لبریز ہو گیا ہو پھر بھی وہ اپنی ایک نظم ۸ جنوری ۱۹۷۲ء میں کچھ اشارے ضرور کرتے ہیں۔

ان سالوں میں
سیرہ قالوں میں
چلی ہیں جتنی تلواریں بنگالوں میں

ان کے زخم اتنے گہرے ہیں روحوں کے پاتالوں میں
 صدیوں تک روئیں گی قسمتیں _____ جکڑی ہوئی جنجالوں میں
 ظالم آنکھوں والے خداؤں کی ان چالوں میں
 دکھوں، وبالوں میں
 قحطوں، کالوں میں
 کالی تہذیبوں کی رات آئی ہے اجالوں میں

(”۸ جنوری ۱۹۷۲ء“، ص ۶۲۲)

غرض یہ کہنا درست ہوگا کہ اس واقعہ کا اثر ہنگامی نہیں بلکہ دُور رس تھا۔ احساسِ شکست اور شکستِ ذات کا سایہ ان کی آنے والی نظموں میں نمایاں نظر آتا ہے۔ ”اندر روحوں میں“ (ص ۶۲۹) ”دھیاری ماؤں نے“ (ص ۶۳۲) ”کبھی کبھی تو“ (ص ۶۳۴) ”داؤں کی ان فولادی“ (ص ۶۳۳) اور ”یہ انسان“ (ص ۶۶۷) وغیرہ ایسی نظمیں مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں۔

مجید امجد کے سماجی و عمرانی شعور کا ایک اہم پہلو اُن کی قوتِ مشاہدہ ہے اور اس مشاہدے سے وہ جو نتیجہ اخذ کرتے ہیں وہ بہت گہرا اور دُور رس ہوتا ہے۔ ان کی شاعری کا دائرہ ذات سے شروع ہوتا ہے اور پھیلتا ہوا معاشرے، وقت اور پھر کائناتی سوالات کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے۔ اس سارے مطالعہ میں وہ زمین سے جڑے رہتے ہیں۔ یہاں کے موسم، مناظر، طبقات ہی ان سوالات کا حصہ بنتے ہیں۔ اس لیے مجید امجد کے یہاں جو ماحول اور فضا ملے گی اور اس سے جو موضوعات اخذ ہوں گے وہ صرف انہی کی شاعری کا خاصہ ہیں۔ انہوں نے کسی بڑے موضوع کے لیے بھاری بھر کم الفاظ، رعب دار اسلوب یا ماورائی فضا کا انتخاب نہیں کیا بلکہ وہ نچلے طبقے کے کرداروں اور لوئر مڈل کلاس کے طرزِ بود و باش ہی سے تخلیقی قوت حاصل کرتے ہیں۔ یحییٰ امجد نے اس حوالے سے لکھا ہے کہ

”اُن (مجید امجد) کی شاعری، شاعر کے وجود سے باہر معاشرے میں مصروف عمل روزمرہ زندگی کی حقیقی تصویریں پیش کرتی ہے جو عام لوگوں کے کام و خدے پر مشتمل ہیں۔ یہ خیالی لوگ نہیں حقیقی ہیں۔ ان کا ماحول، محلِ سراؤں، باغوں، چھتوں، محفلوں اور شبستانوں پر مشتمل نہیں بلکہ گلیوں، بازاروں،

کھیتوں۔۔۔۔۔ پر مشتمل ہے۔“ (۸۰)

مجید امجد کی شاعری میں مشاہدے کی قوت کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے ہے کہ ”وہ قریبی اشیاء کے وجود کا گہرا احساس رکھنے والے شاعر ہیں، ان کی نظر اس سے ماحول کا کوئی نوکیلا پہلو اور جھل نہیں ہوتا نیز یہ مشاہدہ محض خارج کی تصویر کشی تک محدود نہیں بلکہ یہ ماحول اور اس کی اشیاء شاعر کے تجربے کی چکاچوند سے اکتساب نور بھی کرتی ہے۔“ (۸۱) اشیاء اور ماحول سے اسی رشتے کو مجید امجد نے اپنے زرخیز تخیل کے ساتھ دیکھا ہے جس کا حاصل یہ ہے کہ وہ زندگی کے اندر چھپی ہوئی اور بیک وقت جاری و ساری معنویت اور لایعنیت کو ایک ساتھ محسوس کرتے اور اُس کا بیان کرتے ہیں۔ اس طور زندگی کے مشاہدے کا ایک نتیجہ تو یہ نکلتا ہے کہ اشیاء اپنی مقداری، معیاری یا سماجی حیثیت سے اوپر اٹھ کر ان بڑے سوالات میں گم ہو جاتی ہیں جو سوالات فرد، سماج، زندگی اور کائنات کے مسائل کے حوالے سے قائم کیے گئے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے بقول:

”مجید امجد کے مشاہدے کی یہ خوبی بڑی دلکش ہے کہ اشیاء کی طرف اس کے جھکاؤ کا انداز جذباتی ہے تجزیاتی نہیں، اس کے نزدیک یہ اشیاء بے جان نہیں بلکہ ان میں سے ہر شے کی ایک اپنی شخصیت ہے اور زندگی کے مطالعہ میں ان میں سے ہر ایک کو اہمیت حاصل ہے۔“ (۸۲)

مجید امجد کی شاعری کا تاریخ وار مطالعہ کرتے جائیں تو اس میں ان کے مشاہدے کی جھلکیاں واضح اور سوالات گہمبیر تر ہوتے چلے جائیں گے۔ مثال کے طور پر ان کی ابتدائی نظموں (موج تبسم، ہوائی جہاز کو دیکھ کر، آہ یہ خوش گوار نظارے، گاؤں، جھنگ، ریل کا سفر، بیساکھ، بندہ، گلی کا چراغ وغیرہ) میں وہ فطرت اور اپنے ماحول کو اپنے مشاہدے کا حصہ بناتے ہیں۔ نظم ”کنواں“ اور اس کی جزئیات کے حوالے سے انھوں نے وقت کے تسلسل، ”پنواڑی“ کے ذریعہ زندگی کے جبر اور ”طلوع فرض“ میں زندگی کے نچلے طبقات کے ذریعے زندگی کے تسلسل کو نہایت وسیع تناظر میں دیکھا ہے۔ اس طرح ”بارش کے بعد“، ”منٹو“، ”زندگی اے زندگی“، ”ہری بھری فصلو“، ”آٹو گراف“، ”جیون دیس“، ”توسیع شہر“، ”صاحب کافروٹ فارم“، ”مرے خدا مرے دل“، ”جلوس جہاں“، ”ایکسڈنٹ“ وغیرہ ایسی بہت سی نظمیں ہیں جو ان کے بصری محسوسات سے ہوتی ہوئی ان کی زندگی کے پورے نقطہ نظر کو واضح کر جاتی ہیں۔ ان نظموں میں وہ خود ایک چھپے

ہوئے کردار کی طرح کبھی سامنے آتے ہیں اور کبھی غائب ہو جاتے ہیں۔ نظموں میں ان کا کردار
روشنی اور اندھیرے کے درمیان رہتا ہے (ان کی زندگی کا سفر بھی کچھ ایسا ہی ہے) اسی عکس کے
ابھرنے ڈوبنے سے وہ زندگی کو سمجھنے کا جتن کرتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجئے:

سڑک کے موڑ پر نالی میں پانی
تڑپتا تلملاتا جا رہا ہے زدِ جاروب کھاتا جا رہا ہے
وہی مجبوری افتادِ مقصد
جو اس کی کاہشِ رفتار میں ہے مرے ہر گام ناہموار میں ہے

شبِ رفتہ کی یادوں کو بھلانے
دکان پر پان کھانے آگئی ہے جہاں کا منہ چڑانے آگئی ہے
ہے ”اس“ میں مجھ میں کتنا فرق لیکن
وہی اک فکر ”اس کو“ بھی مجھے بھی کہ آنے والی شب کیسے کٹے گی
(”طلوعِ فرض“، ص ۱۳۸، ۱۵۰)

صبح بھجن کی تان منوہر جھنن جھنن لہرائے
ایک چتا کی راکھ ہوا کے جھونکوں میں کھو جائے
شام کو اس کا کسن بالا ، بیٹھا پان لگائے
جھن جھن ٹھن ٹھن چونے والی کٹوری بجتی جائے
ایک پتنگا دیپک پر جل جائے دوسرا آئے
(”پنواڑی“، ص ۱۶۸)

خرقہ پوش و پابہ گل
میں کھڑا ہوں، تیرے در پر، زندگی
ملتی و مضحل
خرقہ پوش و پابہ گل
اے جہانِ خار و خس کی روشنی

زندگی اے زندگی

میں ترے ذر پر، چمکتی چلمنوں کی اوٹ سے
 سن رہا ہوں قہقہوں کے دھیمے دھیمے زمزمے
 کھنکھاتی پیالیوں کے شور میں ڈوبے ہوئے
 گرم، گہری گفتگو کے سلسلے
 منقلِ آتش بجاں کے متصل
 اور ادھر، باہر گلی میں، خرقہ پوش و پابہ گل
 میں کہ اک لمحے کا دل،
 جس کی ہر دھڑکن میں گونجے دو جہاں کی تیرگی
 زندگی، اے زندگی

(”زندگی اے زندگی“، ص ۲۳۶)

میں اجنبی میں بے نشان

میں پابہ گل

نہ رفعتِ مقام ہے، نہ شہرتِ دوام ہے
 یہ لوحِ دل، یہ لوحِ دل
 نہ اس پہ کوئی نقش ہے، نہ اس پہ کوئی نام ہے

(”آئو گراف“، ص ۲۷۲)

یہ اور اس انداز کی بہت سی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں جن میں مجید امجد کی قوتِ مشاہدہ، معمولی اشیاء سے بڑے معنی تخلیق کرنے کا ہنر اور اپنی ذات کو نیم روشن اور نیم تاریک کیفیت میں رکھ کر دیکھنے کا رویہ مل جاتے ہیں۔ اس وجہ سے انھیں روٹین سے ہٹ کر شاعر قرار دیا گیا (۸۳) اور نہ صرف یہ بلکہ اس وصف کو مجید امجد پر لکھنے والے ہر اہم ناقد نے بڑے معنی خیز انداز میں بیان کیا ہے اور اسے مجید امجد کی انفرادیت اور عظمت کی دلیل قرار دیا ہے۔ (۸۴)

مجید امجد کے یہاں سماجی اور عمرانی شعور کے حوالے سے موضوعات کے اور بھی دھارے ہیں جو بڑے دھارے کے بہاؤ میں شامل ہو جاتے ہیں مثلاً اقدار کی پامالی، روایات کا

خاتمہ، جدید انسان کا المیہ وغیرہ اگرچہ ان موضوعات کو انہوں نے سماجی اور تہذیبی روایت ہی میں رکھ کر دیکھا ہے تاہم ان موضوعات کا واضح جھکاؤ فلسفیانہ سوالات کی طرف مڑ گیا ہے۔ مجید امجد کے یہاں یہ انداز مل جاتا ہے کہ وہ ایک موضوع کو بڑے سیدھے اور واضح انداز سے لاتے لاتے اُسے اچانک نیا موڑ دے دیں گے۔ نظم کو اس سلیقے سے Twist دینے کا یہ انداز فن کارانہ مہارت کا متقاضی ہے، ان نظموں کو پڑھتے وقت بظاہر سماج اور سماجی اداروں کی طرف ذہن سفر کر رہا ہوتا ہے مگر اس سے وہ بہت سے معنی خیز سوالات کو اٹھالیں گے۔ مثال کے طور پر ان کی نظم ”فرد“ (ص ۴۷۰) بظاہر ایک فرد کا معاشرتی اور سماجی جبر سے تنگ آ جانے کا انداز لیے ہوئے ہے مگر اپنے باطن میں یہ نظم ایک شخص کے وجودی کرب کا اعلامیہ بن جاتی ہے اور سچ اور جھوٹ سے متعلق بیان کردہ ساری اخلاقیات محض لفظوں کا ایک گورکھ دھندا لگنے لگتی ہے۔ اس لیے ان کی ایسی نظموں کو عمرانی شعور سے آگے فلسفیانہ شعور کی حامل نظموں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ یہ تو محض ایک مثال ہے، آخری دور کی بہت سی نظمیں اسی تناظر کو وسعت دیتی ہیں۔ آخری دور کی نظموں میں موت، حیات، فرد، سچائی، نیکی، بدی، ادارے، باہمی محبت کے رویے، خدا، کائنات، آگہی و ادراک اور اس انداز کے بہت سے امور کو جو ہماری عمومی اخلاقی و مذہبی روایات کا حصہ ہوتے ہوئے اپنے اندر شناخت کے واضح اصول رکھتے ہیں اور اپنی جدلیاتی ہم رشتگی میں بھی واضح تقسیم کے حامل ہیں، بڑے پیچیدہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ معنویت کی واضح شکلیں اور ”معنویت کی اضافت“ ان نظموں میں گہرائی اور گیرائی پیدا کرتی ہیں تاہم سماجی اور عمرانی شعور کی حامل نظمیں بھی اپنے اندر حسن اور معنی کی پہلوداری رکھتی ہیں۔

مجید امجد کی شاعری کے موضوعاتی دائروں میں ایک دائرہ فلسفیانہ اور متصوفانہ موضوعات کا حامل ہے۔ وہ زندگی اور اس کے تعلقات کے حوالے سے بعض اہم سوالات کا جواب تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں یہ رجحان ویسے تو آغاز ہی سے نمودار ہونا شروع ہو گیا تھا تاہم آخری دور تک آتے آتے ان کے یہاں یہ سوالات زیادہ گہرے اور گہمبیر شکل اختیار کر جاتے ہیں۔ خاص طور پر آخری دور کی نظموں میں وہ خیال کے بارے میں اس قدر سنجیدہ ہو گئے تھے کہ ہیئت و محور کے روایتی ڈھانچے سے خود کو باہر نکال لائے تھے۔ موضوع کے ساتھ ان کی فلسفیانہ وابستگی اور فکر مسلسل کی کیفیت ان کی نظموں کا خاصا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے یہاں موضوعات فکری

سطح پر ایک دوسرے سے پیوست نظر آتے ہیں اور ایک ہی موضوع سوچ کے کئی دھاروں کا رخ متعین کرتا ہے تاہم ان موضوعات کی بعض لہریں خاصی نمایاں شکل اختیار کر جاتی ہیں۔ ان کی شاعری میں ایک خیال کا تسلسل رفتہ رفتہ اپنی شکلیں بدلتا اور پھر تہہ داری کیفیت پیدا کرتا جاتا ہے۔

مجید امجد کے یہاں فلسفیانہ اور متصوفانہ موضوعات کی تفہیم کے لیے بھی ان کے کلام کو ایک کلیت میں دیکھنا ہوگا۔ ان موضوعات میں ”وقت“ نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ وقت یا زماں کے حوالے سے اگرچہ مشرق و مغرب کے فلاسفہ نے بہت کچھ کہا ہے اور اسے سمجھنے کے کئی منطق دریافت کیے ہیں۔ پھر بھی یہ ایک ایسا موضوع ہے جس پر کہنے اور سوچنے کی گنجائش ہے۔ وقت ایک سیدھی دھار ہے، یہ محض فریب خیال ہے، یہ دائرے کی گردش ہے، زماں ایک مرحلے پر ساکن ہے، زمانہ خدا ہے۔۔۔ (۸۵) اور اس انداز کے بے شمار نقطہ ہائے نظر پیش کیے گئے ہیں تاہم یہ معاملہ ہنوز بحث کا متقاضی ہے۔

مجید امجد نے بھی وقت کو اور اس کی گردش کو محسوس کیا ہے اور اسے اپنی نظموں کا موضوع بنایا ہے۔ وقت کے موضوع کو شاعرانہ تجربہ بنانے کے اس عمل میں جہاں ان کا مطالعہ کام آیا ہے وہاں وہ زندگی کے ذاتی تجربات کو بھی اس کی تفہیم کا ذریعہ بناتے ہیں۔ اس لیے کہیں تو ان کا انداز ایک شاعر کا انداز بن جاتا ہے اور کہیں وہ فلسفے اور جدید علوم کے حامل شخص کا انداز اختیار کر جاتے ہیں۔ وقت کے بارے میں غور و فکر کرنے کا رویہ ان کی شاعری کے ابتدائی ادوار سے ہی ملتا ہے۔

ڈاکٹر خواجہ زکریا اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

”مجید امجد اس دور کا واحد فلسفی ہے جس کے ہاں سب سے زیادہ جو تصور ابھرتا ہے وہ وقت کے بارے میں ہے۔ امجد کی پوری شاعری پر وقت کا احساس جاری ہے۔ کبھی کبھی تو یہ خیال آنے لگتا ہے کہ ان کے ہاں خدا کا متبادل وقت ہے۔ خدائے وقت تو ہے جاودانی جیسے مبصر عوں سے یہی بات ظاہر ہوتی ہے۔

ان کے ہاں کائنات کا چکر وقت کے دم سے رواں رہتا ہے۔“ (۸۶)

ابتدائی دور کی نظم ”حُسن“ (ص ۵۵) میں وقت کے تصور کی نہایت ہلکی سی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ یہ نظم حُسن کے خارجی منظر نامے سے زیادہ داخلی کیفیت اور اس سے بڑھ کر ازلی حُسن کے اظہار کی مظہر ہے۔ خصوصاً آخری شعر میں مجید امجد حُسن کو ظہور کون و مکاں کا سبب قرار

دیتے ہوئے نظام سلسلہ روز و شب کے ساتھ جوڑ دیتے ہیں۔

ظہور کون و مکاں کا سبب فقط میں ہوں

نظام سلسلہ روز و شب ، فقط میں ہوں

(”خسن“، ص ۵۸)

مجید امجد کے یہاں تصور وقت کے حوالے سے جو اہم ترین نظمیں پائی جاتی ہیں ان میں ”کنواں“ قابل ذکر ہے۔ یہ نظم وقت کے دولابی (Circular) تصور کو پیش کرتی ہے (۸۷)۔ مجید امجد وقت کو سیدھی لکیر کی مانند قرار نہیں دیتے کہ جہاں واقعات مخالف سمت سے گزرتے ہوئے ماضی کی گکھا میں ڈوب جاتے ہیں بلکہ وہ وقت کے دائروں کی تصور کے حامل ہیں۔ دائرے کی اس حرکت کے باعث وقت ایک بے منزل مسافر ہے جو ازل سے ابد تک جاری و ساری ہے۔ مجید امجد نے کنوئیں اور نیل کی علامت سے وقت اور اس کے جبر کو پیش کیا ہے کہ وقت کی حرکت ہر آن جاری ہے، ہر لمحہ حال میں اسیر ہونے کے باوجود اپنی سیما بیت میں ماضی کا حصہ بننا چلا جاتا ہے۔ اس نظم میں انھوں نے نہ صرف وقت کو بلکہ زندگی کی بے ثباتی کو بھی موضوع بنایا ہے اور ”کنوئیں والے“ (خدا) کی اُس بے نیازی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو ایک عظیم خالق کی طرح عمل تخلیق کی تکمیل کے بعد اپنی ہی تخلیق سے الگ ہو جاتا ہے۔ یہ نظم مجید امجد کے تصور وقت کا پہلا اور پُر اثر اظہار یہ ہے۔

اور اک نغمہ سرمدی کان میں آ رہا ہے ، مسلسل کنواں چل رہا ہے
پیا پے مگر نرم رو اس کی رفتار ، پیہم مگر بے تکان اس کی گردش
عدم سے ازل تک ، ازل سے ابد تک ، بدلتی نہیں ایک آن اس کی گردش
نہ جانے لیے اپنے دو لاب کی آستینوں میں کتنے جہاں اس کی گردش

رواں ہے رواں ہے

تپاں ہے تپاں ہے

یہ چکر یونہی جاوداں چل رہا ہے

کنواں چل رہا ہے

(”کنواں“، ص ۱۱۶)

وقت اور زندگی کو دیکھنے کے اس رویے کے حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجید امجد کے یہاں وقت ایک ناگزیر حرکت ہے جو اپنے جلو میں بے شمار خوشیوں اور غموں کو لیے ہوتی ہے، ایک سیل ہے جو ہر شے کو خس و خاشاک کی طرح بہائے لے جاتا ہے، عدم سے وجود میں آنے اور وجود سے پھر عدم کی سمت بڑھنے کا عمل زندگی ہے۔ ڈاکٹر خواجہ زکریا اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

”امجد کے ہاں وقت کا تصور ایک اندھیری رات کے طوفان کی مانند ہے جو ہماری طرف بڑھتا آ رہا ہے۔ یہ طوفان عدم سے چلا تھا اور ازل سے پیدائش کا تعاقب کر رہا ہے۔ اشیاء ازل سے پیدا ہوئی شروع ہوئی ہیں اور مسلسل پیدا ہوتی جا رہی ہیں۔ جونہی کچھ چیزیں پیدا ہوتی ہیں وقت کچھ پرانی چیزوں کو اپنی پیٹ میں لے لیتا ہے اور نئی چیزوں کی طرف بڑھنے لگتا ہے۔“ (۸۸)

”پنواڑی“ میں مجید امجد نے اگرچہ ایک سماجی اور معاشرتی پہلو کو موضوع بنایا ہے تاہم وقت کے دائروں کی تسلسل کی وضاحت یہاں بھی نظر آتی ہے۔ یہ سفر انھوں نے ایک شخص (جو اتفاق سے پنواڑی ہے) کو علامت بنا کر طے کیا ہے۔ یہاں انھوں نے نسلوں کے گزرنے اور نئی نسلوں کے آجانے کو وقت کا تسلسل قرار دیا ہے۔ بوڑھے پنواڑی کی تمام عمر ایک بوسیدہ دکان میں پان لگاتے اور سگریٹ کی خالی ڈبیوں کے محل سجاتے گزری ہے۔ اس کی زندگی کیلے پتوں کی ایک گتھی ہے جسے وہ ساری عمر سلجھاتا رہا ہے اور اس کے مرنے کے بعد یہ ساری محرومیاں اور خواب انگلی نسل میں منتقل ہو جاتے ہیں گویا وقت گزرتا رہتا ہے اور ایک نسل کے بعد دوسری اور دوسری کے بعد تیسری نسل اس کی جگہ لیتی رہتی ہے۔

مجید امجد کے یہاں وقت کے حوالے سے ”امروز“ ایک ایسی نظم ہے جو اپنی فلسفیانہ گہرائی اور تہہ داری کے سبب معنویت سے بھرپور ہے۔ نظم کا اسلوب اور بیان یہ تو اپنی جگہ خوبصورتی رکھتا ہی ہے، اس کا موضوع بھی اپنی پیش کش کے اعتبار سے بڑے بلیغ انداز میں آیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ نظم ۱۸ مارچ ۱۹۴۵ء کی تخلیق ہے اور اس سے پہلے وہ ۱۹۴۱ء میں ”کنواں“ اور ۱۹۴۳ء میں ”پنواڑی“ ایسی نظمیں کہہ چکے تھے یعنی یہ وہ عرصہ ہے جب وہ وقت کے بارے میں نہایت سنجیدگی سے مطالعہ کر رہے تھے اور اس مطالعہ کو اپنی فکر اور تصور کے مطابق شعری شکل دے رہے تھے۔ یوں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس دور میں یہ موضوع اپنی ارتقائی منزلیں طے کر رہا تھا۔

یہ نظم درحقیقت وقت کے ازلی اور ابدی تسلسل میں اس لمحہ مختصر کو اہمیت دیتی ہے جو بظاہر عارضی اور فانی ہے اور جو ایک دن وقت کے دیوتا کے حسین رتھ کے پہیوں تلے کھلونے کی طرح کچلا جاتا ہے تاہم یہی وہ مختصر عرصہ ہے جو ”حال“ کی شکل میں شاعر کو نصیب ہوا ہے، اس لبالب پیالے نے آخر ایک روز چھلک جانا ہے اسی لمحہ میں شاعر زندگی گزارتا ہے اور اس نامعلوم کوتاہی کرنے کی سعی کرتا ہے جو اس کی نظروں کی زد میں نہیں ہے۔ یوں ایک حوالے سے یہ نظم ”حال“ کے زمانی تعین کے باوجود کسی ماضی ہی کا ایک حصہ ہے۔ ڈاکٹر فخرالحق نوری اس نظم کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

”مجید امجد چند روزہ حیات مستعار پر قناعت کرتے ہوئے اسے بہت اہمیت دیتے نظر آتے ہیں کیونکہ انسان کو میسر گھڑیوں کے توسط سے ہی معاصر اشیاء پر تصرف حاصل ہوتا ہے، چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ وقت کی بے کراں وسعتوں اور روز و شب کے جاودانی تسلسل میں سے چند معین لمحے، جن سے زندگی کے اجالے اور اندھیرے عبارت ہیں اور ان لمحوں میں موجود ہر شے ہمیشگی کے خزانوں میں سے میرا حصہ ہے۔“ (۸۹)

نظم کا پہلا بند ابد کے سمندر (وقت) میں ایک زندگی کی موج کی کم مائیگی اور فنا پذیری کو پیش کرتا ہے۔ وقت کا سفر ان سنی راگنی کی طرح اس مختصر زندگی میں اپنا طلسم دکھاتا ہے اور پھر غائب ہو جاتا ہے، مگر یہی مختصر وقفہ ایک فرد کے لیے ابد کے خزانوں سے کم نہیں۔

ابد کے سمندر کی اک موج جس پر مری زندگی کا کنول تیرتا ہے
کسی آن سنی دائی راگنی کی کوئی تان ، آزرده ، آوارہ ، برباد
جو دم بھر کو آکر مری ابھی ابھی سی سانسوں کی سنگیت میں ڈھل گئی ہے
زمانے کی پھیلی ہوئی بے کراں وسعتوں میں یہ دوچار لمحوں کی معیاد
طلوع و غروب مہ و مہر کے جاودانی تسلسل کی دوچار کڑیاں
یہ کچھ تھر تھراتے اجالوں کا رداں، یہ کچھ سنساتے اندھیروں کا قصہ
یہ جو کچھ کہ میرے زمانے میں ہے اور یہ جو کچھ کہ اس کے زمانے میں میں ہوں
یہی میرا حصہ ازل سے ابد کے خزانوں سے ہے، بس یہی میرا حصہ

(”امروز“، ص ۱۸۵)

نظم کا دوسرا بند بھی اسی احساس کو آگے بڑھاتا ہے کہ وقت کے سمندر میں کیسے کیسے انسان پیدا ہوتے ہیں اور پھر اپنا لمحہ مختصر گزار کر فنا سے دوچار ہو جاتے ہیں۔ دیوتا کا رتھ ہر شے کو اپنے پہیوں تلے روند ڈالنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ مجید امجد نے یہاں ایک اور نکتہ پیش کیا ہے کہ میری زندگی کے بعد زمانہ کیا کروٹیں لیتا ہے، اس سے انھیں کوئی تعلق نہیں بلکہ انھیں تو صرف اپنے لمحے میں جینے اور اس میں کچھ اُن دیکھا دیکھ لینے کی حسرت ہے۔

مجھے کیا خبر، وقت کے دیوتا کی حسیں رتھ کے پہیوں تلے پس چکے ہیں
مقدر کے کتنے کھلونے، زمانوں کے ہنگامے، صدیوں کے صد ہا، ہولے
مجھے کیا تعلق، میری آخری سانس کے بعد بھی دوش کبھی پہ مچلے
مہ و سال کے لازوال آبشار رواں کا وہ آنچل، جو تاروں کو چھو لے
مگر آہ یہ لمحہ مختصر! جو مری زندگی، میرا زاد سفر ہے
مرے ساتھ ہے، میرے بس میں ہے، میری ہتھیلی پہ ہے یہ لبالب پیالہ

یہی کچھ ہے لے دے کے میرے لیے اس خراباتِ شام و سحر میں، یہی کچھ
یہ اک مہلت کاوش دردِ ہستی! یہ اک فرصتِ کوششِ آہ و نالہ

(”امروز“، ص ۱۸۵، ۱۸۶)

جب کہ نظم کا تیسرا بند زندگی کے ہنگاموں سے متعلق ہے اور اس لمحہ مختصر کی تفصیل ہے جسے شاعر نے دوسرے بند میں پیش کیا ہے۔ یوں یہ نظم ماضی اور مستقبل کے ادراک کے باوجود حال کے لمحے سے زندگی کو دیکھنے کی تمنا ہے۔ مجید امجد کے یہاں زندگی کے تمام تر ہنگامے اور رونقیں تو وقت کے ابدی سمندر میں جاری و ساری ہیں مگر جو لمحہ میسر آ جائے اس میں رہتے ہوئے اُن دیکھنے کی تلاش ضروری ہے۔ اس اعتبار سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجید امجد وقت کے زمانی تعین کا ادراک رکھنے کے ساتھ ساتھ حال کے لمحے میں وقت کو یک جا دیکھتے ہیں یعنی وہ وقت کو ایک فرد کے حوالے سے کلیت میں دیکھتے ہیں۔ یہ الگ بات کہ کلیت کا یہ انفرادی تصور ابد کے سمندر کا مکمل ادراک نہیں کر سکتا۔ ڈاکٹر وحید قریشی کہتے ہیں:

”مجید امجد اس ایک لمحے کو جاودانی بنانے میں کامیاب ہو جاتا ہے جو ہماری

آپ کی سب کی زندگی کا حصہ ہے۔ یہ لمحہ اس وقت ہماری گرفت میں ہے اور مستقبل میں یہی لمحہ ماہ و سال کے بہتے ہوئے آبشار کا دھارا ہو جائے گا، اس ایک لمحے کے اندر کتنے مناظر چھپے ہیں۔۔۔۔۔ یہی مجید امجد کا آرٹ ہے اور یہی مستقبل کا خوش آئند خواب ہے۔“ (۹۰)

”امروز“ کے بعد آنے والی بہت سی نظموں میں مجید امجد نے وقت کے تصور کو کہیں زمانوں، کہیں صدیوں اور کہیں قرون کی شکل میں دیکھا ہے۔ وقت کے اس تصور کی جھلک تسلسل کے ساتھ ان کی نظموں میں مل جائے گی۔ مثلاً ”رودادِ زمانہ“ (ص ۲۰۲) میں نردبانِ شام و سحر کے ساتھ اٹھتی ہوئی صنم خانہ ایام کی تعمیر، ”منزل“ (ص ۲۲۰) میں رازِ غمِ زماں و زمیں کا سوال، ”دھوپ اور چھاؤں“ (ص ۲۲۲) میں سسے سے کا دھیان، ”زندگی اسے زندگی“ (ص ۲۳۶) میں ناچتی صدیوں کا آہنگِ قدم، ”ہری بھری فصلو“ (ص ۲۵۱) میں دورِ زماں کے لاکھوں موڑ اور قرون کے بجھتے انگار، ”ریوز“ (ص ۲۸۸) میں وقت کی پہنائیاں، ”حرفِ اول“ (ص ۳۰۵) میں ناچتی صدیاں اور گھومتے عالم، ”دنیا سب کچھ تیرا“ (ص ۳۳۷) میں صدیوں کے گارے میں گندھی ہوئی دیوار ”صدا بھی مرگ صدا“ (ص ۳۵۲) میں پیہم کراہتی صدیوں کی بے صدا گونج ”دوام“ (ص ۳۶۶) میں بل کھاتے جہان اور ”صاحب کا فروٹ فارم“ (ص ۳۷۶) میں وقت کی پیٹنگ، غرض وقت کا تصور کسی نہ کسی شکل میں امجد کے یہاں اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ یہ موضوع نہایت غیر محسوس انداز سے اُن کی شعری کائنات میں سرایت کیے ہوئے ہے۔

تصورِ وقت کے تناظر میں رچرڈ ایلڈنگٹن کی ترجمہ شدہ نظم ”وقت“ (ص ۲۸۲) خاص اہمیت کی حامل ہے۔ یہ نظم وقت کی کلیت کا تصور لیے ہوئے ہے جس کے اندر ہزاروں ادوار دائروں کی صورتِ رقص کرتے رہتے ہیں۔ یعنی یہ وقت کا ایک ایسا تصور ہے جسے ماضی، حال اور مستقبل کے زمانی تعین سے نہیں پرکھا جاسکتا۔ اس میں گزری باتیں اور آنے والے واقعات سبھی بیک وقت وقوع پذیر ہو رہے ہیں۔ وقت کی ایک تیز لہر میں دن، سال اور زمانے سبھی بیک وقت زندہ اور رواں ہیں۔ یہ تصور ایک ایسی پہلی ہے جسے ہم صرف اپنے طور پر محسوس کر سکتے ہیں، بیان یا واضح نہیں کر سکتے۔ یہ امر غور طلب ہے کہ مجید امجد نے اس نظم کو ترجمہ کے لیے کیوں چنا؟ اس سے پہلے وہ وقت کے تسلسل میں لمحے حال کو زندگی کا نچوڑ سمجھتے ہیں۔ پہلے نظم کے چند بند دیکھیں:

وقت ہے اک حریم بے دیوار جس کے دو در آنگنوں میں ، سدا
رقص کرتے ہوئے گزرتے ہیں دائروں میں ہزار ہا ادوار

بہتی بات اور آنے والی آن امر امروز اور فردا
سب زمانے ، تمام عرصہ دہر وقت کی ایک تیز لہر کی عمر

کل وہ سب کچھ تھا، جو کچھ آج بھی ہے آج جو کچھ ہے، اس زمانے میں تھا
جب وہ سب کچھ کہ جس نے ہونا ہے ہو چکا تھا ، یہ کھیل ہوئی کے

لاکھ قرون کے ان قرینوں میں نہ کوئی دن نہ سن نہ یوم نہ عصر
صرف اک پل ، بسیط ، بے مدت اپنے بھیدوں کی حد میں لامحدود

(”وقت“، ص ۲۸۲)

غور کیا جائے تو یہ نظم مجید امجد اور ان کے تصور وقت کو اپنے فلسفیانہ انداز اور خیالات سے بہت متاثر کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اسے ترجمہ کے لیے چنا۔ دوسری اہم بات یہ کہ نظم میں بیان کردہ تصورات کے پیش نظر جولائی یعنی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اس کے اثرات کو بھی مجید امجد نے کافی حد تک قبول کیا اور آنے والی نظموں پر اس کے اثرات بھی پڑے مثلاً نظم ”سانحات“ میں وہ بیان کرتے ہیں کہ ایک ہی وقت میں بے شمار واقعات رونما ہو سکتے ہیں مگر کوئی واقعہ تنہا نہیں ہوتا بلکہ ایک واقعہ کئی واقعات کے منطقی ربط ہی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس طرح زندگی بہت سی حقیقتوں کا مرقع ہے یہ تمام حقیقتیں انفرادی سطح پر بھی اور اجتماعی سطح پر بھی اپنے سچ ہونے کا جواز رکھتی ہیں لہذا زندگی اور حقیقت کو کسی بھی زاویے سے دیکھا جاسکتا ہے۔ ہاں یہ اور بات کہ کوئی شخص اس کا ادراک کس طرح کرتا ہے؟ یہ انتخاب فرد پر چھوڑا جاسکتا ہے۔ یوں ”یہاں وہی ہے جو اعتبار کیا“ والا معاملہ درپیش آتا ہے۔

چاہو تو واقعات کے ان خرمیوں سے تم اک ریزہ جن کے فکر کے دریا میں پھینک دو
پانی پہ اک تڑپتی شکن دیکھ کر ہنسو

چاہو تو واقعات کی ان آندھیوں میں بھی تم یوں کھڑے رہو کہ تمہیں علم تک نہ ہو
طوفان میں گھر گئے ہو کہ طوفان کا جزو ہو

(”سانحات“، ص ۴۰۷)

گویا وقت کے اندر بے شمار واقعات رونما ہوتے رہتے ہیں، اب یہ فرد پر منحصر ہے کہ وہ
وقت کے دھارے میں سے کس واقعہ کو بچ جان کر جن لیتا ہے۔ اس کا اعتبار ہی اس کی سچائی کا
جواز ہے۔

وقت کو محسوس کرنے اور زمینی تناظر میں وقت کے گزرنے کا ادراک کرنے کے حوالے
سے مجید امجد کی ایک نظم ”بھائی کو سیجن اتنی جلدی کیا تھی“ (ص ۴۷۵) نہایت دلچسپ حقائق پر مبنی
ہے۔ اس نظم میں انھوں نے فلسفیانہ اور سائنسی حقائق کو شاعرانہ انداز میں نہایت دلکشی سے پیش کیا
ہے۔ اس نظم کا پس منظر یہ ہے کہ ستمبر ۱۹۶۸ء میں روس کے خلائی جہاز سپنک نے تاریخ میں پہلی
مرتبہ چاند کے مدار میں گردش کی تھی، یہ سورج گرہن کا وقت تھا یعنی چاند، زمین اور سورج کے عین
درمیان میں آ گیا تھا اور سپنک چاند کے مدار میں محو گردش تھا۔ بہت سے لوگ اپنی دوربینوں کے
ذریعہ دن ڈھلتے ہی خلائی جہاز کا نظارہ کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ مجید امجد اس خلائی جہاز کو
”رکشا“ کہہ کر مخاطب ہوئے ہیں۔

بھائی اتنی جلدی کیا تھی۔۔۔

دن ڈھلتے ہی ہم تو دور نگر چشمے اپنی آنکھوں سے لگا کر، بیٹھ گئے تھے، دیکھیں
کب سورج کے تھال پہ آ کر، ٹھہرے، تھوڑی دیر کو، کالے چاند کا لرزاں دھبہ
ہم یہ آس لگائے بیٹھے تھے، دیکھیں کب چاند کے گرد اچانک چک چک چکراتا
گزرے وہ

چھوٹا سا اک رکشا

سورج کے چمکیلے گول کنارے کی پڑی پر چلتا، گھن سے اوجھل ہوتا
چکر کاٹ کے سامنے آتا، دور سے

دکھتا، رکشا

چونکہ یہ سورج گرہن کا وقت تھا اس لیے مجید امجد نے چاند کو سورج کی آنکھ میں کالی پتلی قرار دیا اور شاعر یہ منظر چشمِ تخیل سے دیکھ رہا تھا کہ تین کرے ایک ہی سیدھ میں آچکے ہیں یعنی ریاضیاتی وقت کے حامل تین کرے، سورج، زمین اور چاند ایک قطار میں موجود تھے۔

دل ہی دل میں ہم کہتے تھے، دیکھیں کیسا ہو یہ تماشا

وہ سورج کی آنکھ اور اس میں چاند اک کالی پتلی، اور پھر اس پتلی کے گرد اڑھتا اک وہ سایہ

پھر یہ سب کچھ عکس بہ عکس ہماری آنکھ کی پتلی میں بھی

اک پل کے طور پر گھومنے والے تین کرے _____ اوہو اب تو آنکھیں بھی دکھتی ہیں
مجید امجد نے جہاں ریاضیاتی وقت کے حامل تین مختلف کروں کو ایک سیدھ میں دیکھا ہے وہاں ان کے ریاضیاتی زمانوں کو بھی یک جا کر دیا ہے حالاں کہ زمین، چاند یا دیگر سیاروں پر وقت کا گزرتا مختلف انداز میں ہوگا۔ زمین پر ماہ و سال کا تعین مشتری یا پلوٹو کے ماہ و سال سے قطعی مختلف ہے مگر مجید امجد نے تین کروں کے زمانوں کو ایک خاص وقت میں (گرہن کے وقت میں) ایک طرح کا بنا دیا ہے۔

دیکھیں گردشِ دوراں کے دوران، تمہاری سواری پھر کب گزرے، ان راہوں سے

ایسے میں، جب ایک سیدھ میں تین کرے اور تین زمانے _____

اس دن ہم بھی تمہارے ساتھ چلیں گے اور اس دن ہم تو لوگوں کا کہنا نہیں گے

(”بھائی کو سیجن اتنی جلدی کیا تھی“، ص ۶۷)

گویا مجید امجد نے ایک کائناتی وقت کے تعین کو تخیل میں زندہ کیا ہے۔ سلیمان صدیق

لکھتے ہیں کہ

”در اصل مجید امجد کی یہ نظم کائناتی وقت (Cosmic Time) کے تناظر میں

شاعر کی ذہنی وسعت کی آئینہ دار ہے۔ اس نظم کا کمال یہ ہے کہ بیک وقت

سائنسی، فلسفیانہ اور ادبی نقطہ ہائے نظر کا مرکب ہے۔ اس لیے وقت کا ایک

خالص (Pure) تصور اس نظم کی کل کائنات ہے۔“ (۹۱)

وقت کے مترادفات میں مجید امجد نے ”زمانے“ کے لفظ کو بہت زیادہ استعمال کیا

ہے۔ زمانہ ان کے یہاں فرد، حیات اور کائنات کا انفرادی اور اجتماعی حوالہ بنتا ہے۔ محبتیں، نفرتیں، تعمیر، تخریب، محفل، تنہائی، حدود، لامحدود، دیکھے، اُن دیکھے، لمحے، صدیاں اور نہ جانے کتنے بے شمار عکس ہیں جو زمانے میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ زمانہ جاری و ساری ہے، ازل سے ہے اور ابد تک رہے گا، غرض زمانہ وقت کے مترادف کے طور پر اپنا شعری اظہار پاتا ہے اور اس میں پل، لمحہ، سن، سال، صدی اور دنیا، جہان کے روپ میں سروپ ہوا ہے۔ (۹۲)

مجید امجد کے فلسفیانہ انداز اظہار کا ایک نہایت مربوط حوالہ موت اور فنا کا تصور ہے۔ ایک شاعر ہونے کے ناطے موت کے بارے میں ان کا رویہ خالص فلسفیانہ تو نہیں اور نہ ہی وہ موت کی حقیقت اور اس کے مسائل کے حوالے سے سوالات اٹھاتے ہیں، انہوں نے مختلف استعاروں اور علامتوں کے ذریعہ اس واردات کی عمومیت کو شاعرانہ تجربے کے طور پر محسوس کیا ہے تاہم موت اور فنا کے بارے میں ان کے خیالات کے تسلسل اور غور و فکر کرتے رہنے کے عمل نے اس موضوع پر ان کے نقطہ نظر کو ضرور ابھارا ہے۔

ویسے تو ہماری اُردو شاعری میں موت کا موضوع خاصا زیر بحث رہا ہے۔ کلاسیکی روایت میں موت ایک ناگہانی بلا اور نشانِ عبرت کا سامان رہی ہے۔ ظاہر ہے بیرونی حملوں، کشت و خون، تباہی اور بربادی کے مناظر نشانِ عبرت ہی ثابت ہوتے ہیں۔ شعرا نے اس صورتِ حال میں زندگی کی بے ثباتی اور اس کے عارضی ہونے کو موضوع بنایا، یا پھر موت کے مناظر کی خارجی تصویر سے تنگ آ کر داخلی دنیا میں موت کو لازوال حقیقت تسلیم کرتے ہوئے اُسے زندگی کا عارضی وقفہ قرار دیا، کبھی موت کو ایک ایسا موڑ سمجھا لیا جس کے آگے فنا کی تمام منازل ختم ہو جاتی ہیں اور انسان تمام دکھوں اور تکلیفوں سے نجات حاصل کر لیتا ہے۔ صوفیانہ رویے نے حال کی تباہی کو اس طور گوارا کیا کہ یہ مہمانِ سرائے تو ویسے بھی ایک عارضی آرام گاہ ہے۔ جدید شعرا نے فنا اور موت کے داخلی تصور کو جدوجہد، شہادت، اصول اور انسانی سر بلندی ایسے افکار سے جوڑ کر متحرک اور عملی تجربہ بنایا، غرض موت کو کسی نہ کسی حوالے سے شاعری کا موضوع بنایا جاتا رہا ہے۔

مجید امجد کے یہاں موت اور فنا کا تصور بیک وقت خارجی جبر اور داخلی کیفیت کے طور پر ابھرا ہے۔ اگر مجید امجد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہر دور میں ان کے یہاں یہ موضوع مختلف جہتوں اور سمتوں کی طرف اشارہ نمائی کرتا نظر آئے گا۔ ان کی شاعری کے ابتدائی دور میں موت

کے تصور کو ایک رومانوی رویے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس دور میں عشق کے تجربات اور ان کی ناکامی کے اثرات ان کے اندر خواہش مرگ کا بیج بوتے ہیں۔ ان کے یہاں موت کو پکارنے کا یہ عمل بیک وقت زندگی سے شدید محبت کا بھی غماز ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

”مجید امجد اپنی ان ابتدائی نظموں میں اک دور ہے پر کھڑا نظر آتا ہے۔ ایک طرف تو اس احساس کے تحت کہ زندگی ہمہ وقت موت کی جانب رواں دواں ہے، وہ زندگی سے مسرت کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کی خواہش کرتا ہے جب کہ دوسری طرف وہ زندگی کو مسترد کر کے موت کی آغوش میں چلے جانے کا آرزو مند ہے۔“ (۹۳)

مجید امجد کی ابتدائی دور کی شاعری میں موت کے رومانوی رویے کی پہلی جھلک نظم ”شرط“ (ص ۶۲) میں دکھائی دیتی ہے، جہاں وہ محبوب سے عہد و پیمان کرتے ہوئے مرتے دم تک ساتھ نبھانے کا ذکر کرتا ہے۔

تو یقین رکھ، کہ ترے عشق میں جیتے جیتے عدم آباد کی آغوش میں سو جاؤں گا
ایک دن دل سے جب آواز شکست آئے گی اس کے آہنگِ فنا رقص میں کھو جاؤں گا
موت کے دیو کی آنکھوں سے ٹپکتا ہے جو جذب اس شعلہ جاں سوز میں ہو جاؤں گا
(”شرط“، ص ۶۲)

موت کا یہ رومانوی رویہ نظم ”شاعر“ (ص ۷۳) میں بیٹی عمر کو دو گھڑیوں کی چھاؤں قرار دیتا، ”صبح نو“ (ص ۷۶) میں زندگی کو سانس کی مہلت کہتا اور ”قیدی دوست“ (ص ۹۰) میں قیدی دوام بلا ہونے کے عمل کو موت کے مختلف روپ قرار دیتا ہے۔ نظم ”کہاں“ (ص ۱۰۴) میں اگرچہ شاعر نے اپنے دوست کو موت کی آرزو نہ کرنے کی تلقین کی ہے تاہم وہ زندگی کو دوام ممکنات قرار دے کر اپنی منزل کی گم شدگی کا اعلان کرتے ہیں۔ نظم ”رخصت“ شدید رومانوی رویے کی حامل ہے۔ اس میں ایک ناکام عاشق کے فوری رد عمل کا اظہار ملتا ہے۔ یہ نظم خواہش مرگ کے تناظر میں شدید ذہنی اور جنسی دباؤ کی بھی غماز ہے۔

تھک گئیں آنکھیں، امیدیں سو گئیں، دل مر گیا

زندگی عزم سفر کر ، موت ، کب آئے گی ٹو
 آہ میری روح کو ڈسنے لگی ہے سانس سانس
 اب میں رخصت چاہتا ہوں اے جہان رنگ و بو

(”رخصت“، ص ۱۰۷)

اگلی نظم ”دنیا“ (ص ۱۰۸) میں وہ دنیا کی حقیقت کو محض فریب نظر قرار دیتے ہیں۔
 ”خودکشی“ (ص ۱۰۹) میں وہ اس عمل سے متاثر ہوتے ہیں اور اپنی محبت کی ناکامی پر یہی عمل
 دہرانے کی آرزو رکھتے ہیں مگر بین السطور خوف اور زندگی سے محبت کا رویہ انھیں روک لیتا ہے۔

آؤ نا ، ہم بھی توڑ دیں اس دام زیست کو

سنگ اجل پہ پھوڑ دیں اس جام زیست کو

(”خودکشی“، ص ۱۰۹)

نظم ”مسافر“ (ص ۱۱۰) اور ”سفر حیات“ (ص ۱۱۲) میں وہ زندگی کو حسرت بھری اور تقدیر
 جلی قرار دیتے ہیں اور اس ”راستے“ کے اختتام کی خواہش کرتے ہیں تاہم موت کا مفکرانہ اظہار ان کی
 نظم ”کنواں“ میں ہوتا ہے جو بیک وقت جبر اور تقدیر کے زمانی تسلسل کی کہانی ہے۔ یہاں موت
 زندگی کی طرح ایک مسلسل عمل ہے جو ہر لمحہ ہمارے چاروں طرف جاری و ساری ہے۔ (۹۴)

مجید امجد کے یہاں موت اگرچہ داخلی سطح پر وارد ہوتی ہے تاہم سماجی اور معاشرتی سطح پر
 پائے جانے والی تیرگی، عدم توازن اور خارجی جبر بھی موت اور فنا ہی کا حوالہ ہے۔ موت کو اس سطح پر
 محسوس کرنے کا ذہنی عمل اپنے اندر ایک ایسا تین رکھتا ہے کہ یہ کیفیت کسی بھی وقت حقیقت کا روپ
 دھار سکتی ہے۔ اس صورت حال میں انسان مختلف انداز کے رد عمل ظاہر کرتا ہے، پہلا تو یہ کہ وہ
 موت سے شدید خوف زدہ ہو جائے اور مرنے سے پہلے ہی موت کی کیفیت سے دوچار ہو جائے۔
 دوسرا رویہ زندگی سے فرار حاصل کرنے کا ہے یا پھر زندگی کے اندر خود کو گم کر دینے کا۔ تیسرا رویہ
 موت کو ایک ناگزیر حقیقت مان کر اسے تسلیم کرنے اور اس سے بڑھ کر اُسے باطنی تجربہ بنا کر زندگی
 سے معنی اور مفہوم کشید کرنے کا ہے۔ مجید امجد نے خوف اور فرار کی بجائے موت کو ایک باطنی تجربہ
 بنایا ہے۔ وہ موت سے خوف زدہ نہیں ہوتے بلکہ اُسے فطرت کا جبر اور ناگزیر حصہ سمجھ کر اسے
 پرکھتے ہیں (۹۵)۔ یہ انداز ان کے یہاں ایک گہرے عرفان اور آگہی کے جذبے کو بیدار

کرتا ہے۔ موت مجید امجد کے یہاں آگہی کی وہ بھیک ہے جو زندگی کو سمجھ لینے کے بعد دی جاتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا، مجید امجد کے اس عمل کو بظاہر یاسیت پسندی اور تقدیری کی بالا دستی کو تسلیم کرنے کا رجحان خیال کرتے ہیں مگر حقیقت میں مجید امجد کے یہاں ”لحمہ موجود“ فنا کی علامت نہیں بلکہ ایک ایسا روشن نکتہ ہے جس نے ہر شے کو منور کر رکھا ہے۔ (۹۶)

موت اور فنا کے بارے میں یہ بات مد نظر رکھنی ضروری ہے کہ یہ بنیادی طور پر انسانی مسئلہ ہے۔ اس میں ایک طرف تو فرد کی ذاتی سوچ کا فرما ہے تو دوسری طرف وہ موت کو ”نظامِ فنا“ قرار دے کر پوری زندگی اور کائنات کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ موت یا فنا کے تصور کا دائرہ پھیلاؤ کی سمت گامزن ہے۔ ”رودادِ زمانہ“ (ص ۱۸۵) ایسی ہی ایک نظم ہے جو وقت کے تصور کے ساتھ ساتھ فنا کے تصور کی بھی عکاسی کرتی ہے۔ اس فنا میں لحمہ مختصر ہی وہ روشن نکتہ ہے جو موت کے عمومی تصور میں آگہی کا مخرج بنتا ہے۔ یہ وہ لحمہ ہے جو تیز و تند ہواؤں میں بھی ایک تلی کی مانند شاخ سے چمٹا رہتا ہے۔

یاں اسی طرح سرِ سطحِ سواہِ ایام
بارہا جنبشِ یک موج کے ہلکورے میں
بہہ گئے غولِ بیاباں کے گرانڈیل اجسام
بارہا تند ہوائیں چلیں طوفاں آئے
لیکن اک پھول سے چمٹی ہوئی تلی نہ گری

(”رودادِ زمانہ“، ص ۲۰۳)

نظم ”صدا بھی مرگِ صدا“ (ص ۳۵۲) اس تناظر میں لکھی گئی اہم نظموں میں سے ایک ہے۔ یہ ایک ایسے قلم کار کی داستانِ حیات ہے جو زندگی کی رونقوں، ہنگاموں اور شہرتوں سے دور کسی گوشہ گم نامی میں اپنی فصیلِ جاں میں محصور پڑا ہے۔ اس نظم میں جو تلازمات استعمال کیے گئے ہیں وہ موت کی مختلف شکلوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ نظم ”موت“ کی اٹل حقیقت کا اعلان ہے اور فرد کی قربانی، بے چارگی اور جبریت کا منطقی استعارہ بن گئی ہے۔ (۹۷)

یہی سوال، اب اس قبر کے اندھیروں میں
ہزار ریختے کیزوں کی سرسراہٹ ہے

اجل کی آہٹ ہے
یہ قبر، طنز ہے ان لازوال ارادوں پر
نگل گئے جنہیں ظلمت کے خشمگین عفریت
مقدروں پہ محیط

(”صدا بھی مرگ صدا“، ص ۳۵۵)

اس کے بعد آنے والی بہت سی نظمیں موت اور فنا کے تصور کو جزوی طور پر پیش کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر ”بارکش“ (ص ۳۸۱) میں چابک کھاتے جانور، ”کارخیز“ (ص ۳۹۱) میں تنگی موت کی بھیٹ چڑھتی اپا ج بڑھیا، ”ہوٹل میں“ (ص ۳۹۹) میں موت سے ہم کنار ہوتے جانور، ”ریزہ جاں“ (ص ۴۰۸) میں پراسرار واسطوں کا نظام، ”پچاسویں پت جھڑ“ (ص ۴۱۴) میں بجھتا ہوا ایک برس، ”بے نشان“ (ص ۴۱۷) میں تہہ خاک دبی ہوئی قبریں، ”صدائے رفتگاں“ (ص ۴۲۷) میں یقین مرگ سے کھلتی روچیں، ”مسلخ“ (ص ۴۵۰) میں شہر ابد کے تہہ خانے، ”ایکسڈنٹ“ (ص ۴۵۶) کا نہ مٹنے والا خون کا دھبا وغیرہ، موت اور فنا کے موضوع کو مختلف تلازمات اور اشاروں سے واضح کرتے ہیں۔

مجید امجد کے آخری دور کی شاعری میں موت اور فنا کا تصور بہت واضح ہو کر سامنے آیا ہے۔ ان نظموں میں وہ مختلف اشاروں کے ذریعہ اس کیفیت کو بیان کرتے ہیں۔ اس آخری دور کی نظمیں درحقیقت آہستہ آہستہ بکھر جانے اور ختم ہو جانے کا احساس لیے ہوئے ہیں۔ ان نظموں میں موت کے مختلف رنگ اور روپ ہیں۔ ان نظموں کے حوالے سے آفتاب اقبال شمیم لکھتے ہیں کہ

”ان نظموں کا غالب موضوع جبلت مرگ ہے اور اس ناطے سے اقرار زندگی بھی ہے۔ وہ آنے والے لمحے کی آئندگی بھی دیکھ رہے ہیں اور انسانوں کے اندر پھیلے ہوئے مسائل، انسانوں کی کیوں، کوتاہیوں اور محدودیات کا جائزہ بھی لے رہے ہیں اور نفسِ انسانی کی تحلیل بھی کر رہے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے شائستہ غم ہو کر ذاتی مایوسیوں اور دل شکستگیوں سے ماورا ہو گئے ہیں۔“ (۹۸)

آخری دور ہی کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے بھی قابلِ غور ہے:

”آخر آخر اسے پوری زندگی موت کے جبروں میں جاتی دکھائی دینے لگی ہے۔“

اس روح فرسا احساس میں جب اس کے اپنے جسم کے انہدام کا احساس بھی شامل ہوا ہے تو موت ایک تجرید کے طور پر نہیں بلکہ ایک شبیہ کے طور پر اس کے روبرو آگئی ہے۔“ (۹۹)

ان نظموں میں ایک نامعلوم سائیکس ہے جو موت کی مختلف شکلیں اختیار کرتا رہتا ہے۔ کبھی یہ بقول ڈاکٹر وزیر آغا ایک ڈائن کاروپ دھار لیتا ہے (۱۰۰) جو اپنے نوکیلے دانتوں اور خون خوار پنجوں کو انسانی زندگی میں گاڑے ہوئے ہے اور کبھی ایک وحشت زدہ کر دینے والا سایہ ہے جو اندھیرے میں موت کے خوف کو بکھیر دیتا ہے۔ ان تصورات کے پس پردہ یقیناً انسان کا وہ خوف اور ڈر ہے جو اس کے اجتماعی لاشعور کی دین ہے، جو ہزاروں لاکھوں سالوں سے نسل انسانی میں منتقل ہوتا چلا آیا ہے۔ موت بھی یقیناً ایک ایسا ناگزیر اور آن دیکھا عمل ہے جو اپنے بے پناہ اسرار کے ساتھ انسانی زندگی کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ یہ خوف زندگی کو ختم بھی کرتا ہے اور زندگی کی حفاظت کا ضامن بھی ہے۔ موت اور زندگی کی اس جدلیاتی ہم رشتگی کو مجید امجد نے بڑے قرینے سے بیان کیا ہے۔ ان کے یہاں ابھرنے والے عکس اور شکلیں موت کے جس خوف کا احساس دلاتی ہیں وہ یقیناً تہذیبی اور نفسیاتی تسلسل کا حصہ ہے۔ ”موانست“ (ص ۴۷۲) میں رات کے وقت چونکا دینے والا سایہ دراصل موت ہی کا عکس ہے۔

کالے کالے پروں کو اوڑھ کے سونے والی وحشت

یاس کے پیڑ پہ کندے جھنک کے، چونکی، چیخی

جیسے کوئی اس کی طرف جھپٹا ہو

ڈرتے ڈرتے اس نے نیچے اندھیارے میں جھانکا

اوہو یہ تو ایک وہی سایہ تھا

وہ جو روشنیوں کے پہلے پھیرے سے بھی پہلے

روز ادھر سے گزرتا ہے اور پہلی کرن کی پینگ کے پڑنے سے بھی پہلے

چلتا چلتا اس باڑی میں کھو جاتا ہے

(”موانست“ ص ۴۷۲)

بیٹھے بیٹھے تو نے کتنی لاج سے دیکھا

ہیتل کے اس اک تل کو جو تیری ناک میں ہے
اپنی پت پریوں مت رتکھ، خبر ہے، باہر
اک اک ڈائمن آنکھ کی پتلی تیری تاک میں ہے
("اے ری چڑیا"، ص ۳۹۸)

اے وہ، میرا سر جس کے نادیدہ پنچے میں ہے
جس کی انڈلیاں میری کنپٹیوں میں گڑی ہوئی ہیں، جانے مری ہی کس
کیفیت میں، مجھے پنچ دینے کو
اب میں کیسے پلٹ کر تیری جانب دیکھوں، اب میں کیسے تجھے بتاؤں
اب بھی گرم ہے راکھ — میرے قدموں کے نیچے — میرے
دل کے بجھے ہوئے سورج کی!

("اپنے بس میں"، ص ۵۷۰)

مجید امجد کے یہاں موت کا ایک پہلو "آگہی اور عرفان کا حصول" بھی ہے۔ زندگی جو
کہ نامعلوم کی تلاش کا مسلسل عمل اور ان دیکھے کو دیکھنے کا جتن ہے، ایک پیاس اور تشنگی کا احساس
بن جاتا ہے۔ موت ایک پراسرار عمل ہے جو نامعلوم دنیاؤں کا راستہ ہموار کر سکتی ہے اور ان دیکھے کو
مجسم کرنے کے امکانات رکھتی ہے۔ مجید امجد نامعلوم دنیاؤں اور ان دیکھے راستوں کو آگہی و
عرفان سے تعبیر کرتے ہیں۔ زندگی جو نفرتوں اور غرض مند یوں کی آماجگاہ ہے کو موت کی آگہی کے
ساتھ تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ "گداگر" (ص ۵۷۵) میں شاعر آگہی کی بھیک کا طالب ہے۔

ابھی ابھی تو، یہیں کہیں، تو میری غفلت میں تھا
اب کہتا ہوں، مجھ کو میری آگاہی میں کب یہ بھیک ملے گی

("گداگر"، ص ۵۷۶)

اور یہ خود آگاہی بے خبری جو میرے شعور کا جوہر بھی ہے
اور جو میرے شعور کے علم سے باہر بھی ہے
زندگی میں اک زندگی، آسمانوں سے آنے والی — مٹی جس کی روح ہے
("ساتوں آسمانوں۔۔۔"، ص ۶۳۱)

اس حوالے سے نظم ”جانے اصلی صورت“ (ص ۵۸۵) خاص اہمیت کی حامل ہے۔ یہ نظم بیک وقت فرد کے وجودی کرب اور موت کے امکانی عمل میں آگہی اور عرفان کی جھلک دکھاتی ہے۔ یہ ایک ایسی دراڑ ہے جس سے انسان ایک ایسی دنیا کا مشاہدہ کر سکتا ہے جو یقین و حدود سے بالاتر ہے اور جس کے پار کوئی خیال اور کوئی ارادے نہیں جاسکتے۔ اس دراڑ کے ورے ایک ایسی مقدس آگ ہے جس کی لولہ کیوں کی برکھا ہے۔ غور کیا جائے تو اس مقدس آگ کا حوالہ ایک طرف تو مجید امجد کے مذہبی لاشعور سے جڑا ہوا ہے تو دوسری طرف یہ آگ وہ آگہی اور عرفان ہے جو موت کے بعد ہی میسر آسکتی ہے۔ زندگی میں رہتے ہوئے اس آگ (آگہی) تک رسائی پانا ناممکن ہے کیونکہ یہ وہ اُن دیکھا مرحلہ ہے جس کا ادراک موت کے بعد ہی ممکن ہے۔

اک یہ دراڑ جو میرے پیہ دماغ میں ہے کون اس کو پھلانگ سکے گا

اک یہ دراڑ کہ جس کے ادھر ٹھنک کر رہ جاتے ہیں سارے خیال اور سارے ارادے

جس کے ادھر میری ذلت ہے

جس کے ادھر میں اک بے بس قوت ہوں

اک یہ دراڑ کہ جس کے ورے وہ مقدس آگ ہے جس کی لولہ کیوں کی برکھا ہے

اک یہ دراڑ جو میرے پیہ دماغ میں ہے کب اس کو پاٹ سکوں گا

اپنی حدوں کی حد سے آگے کب یہ قدم اٹھے گا

(”جانے اصلی صورت۔۔۔“ ص ۵۸۵)

ان نظموں پر غور کیا جائے تو یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مجید امجد کے یہاں موت کا موضوع ایک تسلسل کے ساتھ ان کی نظموں میں جھلک دکھاتا رہتا ہے۔ خصوصاً آخری دور کی نظموں میں یہ موضوع اپنی فلسفیانہ جہت کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔

وقت اور فنا کے موضوعات کے ساتھ تقدیر کا موضوع بھی مجید امجد کے فلسفیانہ انداز فکر کی عکاسی کرتا ہے۔ فکری مباحث میں یہ موضوع اپنے دائرہ عمل کے حوالے سے مختلف معنیات کا حامل ہے پھر بھی اسے وقت اور فنا کے تصور کے ساتھ ہی دیکھا جاتا ہے۔ یہ وہ مثلث ہے جو الگ زاویے رکھنے کے باوجود اپنی اکائی میں الگ شکل کی حامل ہے۔ تقدیر کیا ہے؟ کیا یہ وقت کے تعین کے ساتھ ساتھ اپنی فعالیت کا رخ متعین کرتی ہے یا پھر یہ ایک طے شدہ پروگرام کا حصہ ہے۔ جیسے

وقت کی کلیت کا ایک تصور ایسا بھی ہے جہاں ماضی اور مستقبل اپنی اپنی جگہوں پر وقوع پذیر ہو رہے ہوتے ہیں، اسی طرح کیا تقدیر کسی منصوبے کی طرح کائنات کو چار رہی ہے اور کیا فرد اس کے تابع ہے؟ وغیرہ، اس انداز کے بے شمار سوالات فلسفیانہ مباحث کو جنم دیتے ہیں۔ مجید امجد چونکہ شاعرانہ ذہن سے ان سوالات کو سوچتے ہیں اس لیے ان سوالات کی نوعیت بھی شاعرانہ ہو جاتی ہے اور ان کے جوابات بھی اسی طرز کے مطابق اختیار کیے جاتے ہیں۔

مجید امجد کے یہاں تقدیر کا موضوع جبریت کے ساتھ منسلک ہے۔ یہ کائنات، دنیا، معاشرہ، فطرت اور فرد سے فرد کا تعلق۔۔۔ یہ بھی رشتے ایک طرح کی جبریت کو ظاہر کرتے ہیں۔ جہاں تک اختیار کا تعلق ہے تو اس معاملے میں بھی انسان جبریت کا شکار ہے کیونکہ اُسے اپنے اختیار کے اظہار کے لیے جبر سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ اس موضوع کا سرا بھی مجید امجد کے ابتدائی دور کی شاعری سے جا ملتا ہے اور نظم ”کنواں“ (ص ۱۱۵) اس کی واضح مثال بن کر ابھرتی ہے کہ جہاں تھکے ہارے بیلوں کا جوڑا، گراں بار زنجیروں، بھاری سلاسل اور کڑکتے ہوئے آتشیں تازیانوں کے ساتھ اپنی منزل سے بے خبر، مسلسل رواں ہے اور شاید یہی اس کا مقدر بھی ہے۔ ”طلوع فرض“ (ص ۱۳۸) میں زندگی کے مختلف کرداروں سے تقدیر کے جبر کی کہانی سنوائی گئی ہے جب کہ ”امروز“ (ص ۱۸۵) میں ہر شے وقت کے دیوتا کی حسیں رتھ کے پیہوں تلے پس جانے والی ہے۔ غرض جبریت کا ایک سلسلہ ہے جو کائنات میں جاری و ساری ہے۔

اس موضوع پر مجید امجد کی واضح نظم ”جبر و اختیار“ (ص ۱۹۲) ہے۔ یہ نظم ان کے اس نقطہ نظر کو نہایت بلیغ انداز میں پیش کرتی ہے۔ نظم کے پہلے بند میں زندگی کو ایک ایسا نغمہ قرار دیا گیا ہے۔ جس کی کوئی لے اپنے مخصوص سروں سے باہر نہیں جاتی۔ ایک طے شدہ اور مربوط نظام ہے جس کے تحت زندگی کا نظام رواں دواں ہے۔

دف دفِ طبک ، نفیر نے ، سروِ ارغنون
بہ رہا ہے ایک نغمہ - چار سو ، نکبت فشاں
خواب گول ایواں میں ، دھندلے قتموں کے درمیاں
نرم سانسوں میں انگاروں کی لپک تھامے ہوئے
ناچتے پیکر ہیں اور آشوب صد آہنگ ساز

کیا مجال اک چاپ بھی ہو گتکڑی سے بے نیاز
یہ نظم اپنے موضوع کے اعتبار سے مکمل اور واضح رخ اختیار کرتی ہے اور تقدیر کے جبر کو
انسانی زندگیوں پر محیط دکھاتی ہے تاہم اس موضوع کا گہرا تاثر آخری دور کی نظموں میں بڑے ہی
واضح انداز سے دیکھا جاسکتا ہے۔ آخری دور میں ”مسلخ“ (ص ۴۵۰) ”ڈرکا ہے کا“ (ص ۴۵۸)
”یہ سب دن“ (ص ۴۶۴) ”پھولوں کی پلٹن“ (ص ۴۸۴) ”زائر“ (ص ۵۰۸) ”اور اب یہ اک
سنجھلا سنجھلا۔۔۔“ (ص ۵۳۲) ”سب کو برابر حصہ“ (ص ۵۳۴) ”اپنے لیکھ یہی تھے۔۔۔“
(ص ۵۴۴) ”گداگر“ (ص ۵۷۵) ”بندے جب تو۔۔۔“ (ص ۶۱۰) ”سدا زمانوں کے
اندر۔۔۔“ (ص ۶۳۸) اور ”ان کو جینے کی مہلت۔۔۔“ (ص ۶۹۲) ایسی نظمیں ہیں جن میں تقدیر
اور تقدیر کے حوالے سے جبریت کے موضوع کو زندگی کی محدود فعالیت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔
تقدیر، جبر و اختیار اور زندگی سے متعلق مجید امجد کی نظموں کے مطالعہ سے ایک اہم سوال
ابھرتا ہے اور وہ کائنات اور اس کے مظاہر کے حوالے سے تشکیک کا ہے۔ مجید امجد کے یہاں یہ
رویہ محض اتفاق نہیں ہے بلکہ وہ زندگی کے آغاز و ارتقا اور حیات و کائنات کے بارے میں بعض
اوقات ابہام کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ابتدائی دور کی نظموں میں یہ رویہ کہیں کہیں جھلک دکھاتا ہے۔
”پھر کیا ہو“ اس حوالے سے قابل غور ہے۔

آسماں بھی نہ ہو زمیں بھی نہ ہو دشت و دریا نہ کوہ و صحرا ہو
دن ہو بے نور، رات بے ظلمت ماہ کافور، مہر عنقا ہو
نہ ازل ہو نہ ہو ابد کوئی کوئی جلوہ نہ کوئی پردا ہو

سوچتا ہوں تو کانپ جاتا ہوں
یہاں کچھ بھی نہ ہو تو پھر کیا ہو

(”پھر کیا ہو“، ص ۱۳۸)

اس انداز سے چھوٹے چھوٹے سوالات آغاز ہی سے ان کے یہاں سر اٹھاتے رہتے
ہیں۔ اس تشکیک آمیز رویے کے پس منظر میں ان کی ذاتی زندگی کی محرومیاں، عدم تحفظ، عدم
توجہ، ازدواجی زندگی کی ناکامی، بے پناہ محتاط رویہ، خوف زدگی، لوگوں کے خود غرضانہ رویے،

سماجی عدم توازن وغیرہ ایسے محرکات کا قائل پذیر ہونا ممکن ہے۔ ان حالات میں کسی شخص کا تشکیک میں مبتلا ہونا بعید از قیاس نہیں ہے۔ اگرچہ ان کی تربیت مذہبی ماحول اور شخصیات کے زیر سایہ ہوئی تھی تاہم غور و فکر کرنے والے شخص کی طرح ان کے یہاں بھی بعض باتوں کے بارے میں ابہام نظر آتا ہے۔ اس ضمن میں قوم صبا کا بیان کردہ واقعہ اس مسئلہ کی طرف توجہ دلانے کے لیے خاصا اہمیت کا حامل ہے۔

”ایک شام مجھے دکھ سا اور حیرت سی ہوئی تھی جب انہوں نے کسی مبلغ اور مبلغ سے گفتگو کرتے ہوئے اچانک ہی کہا تھا کہ ’چھوڑیے صاحب! ایک لاکھ ایک سو پینسیر آئے، اولیاء اور صلحاء اور ریفارمر بھی بے شمار آئے مگر آدمی جو کچھ ہے وہی کا وہی رہا ہے‘، مجھے اس وقت یہ گمان ہوا کہ وہ خیر اور مذہب اور اخلاق و روحانی اصلاح کا شاید وجود ہی تسلیم نہیں کرتے، بڑے لاادری قسم کے آدمی ہیں مگر پھر میں نے انہیں کسی کو بتائے بغیر اور کسی سے اس مسئلے پر گفتگو کیے بغیر مولانا محمد یار کی صوفیانہ مجالس میں بھی جاتے دیکھا۔“ (۱۰۱)

اس واقعہ سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ حیات و کائنات کے بارے میں ان کا رویہ ایک سوچنے والے شخص کا رویہ ہے۔ ان کی مذہبی حیثیت اپنی جگہ اہمیت کی حامل ہے مگر چیزوں، رویوں اور مظاہر کے بارے میں ان کا ذہن کوئی یک رخ انداز سے سوچنے کا قائل نہیں تھا۔ وقت، فنا، تقدیر اور جبر ایسے سوالات جتنی وسعت رکھتے ہیں اس کے پیش نظر کسی کالاادری ہونا کوئی ناممکن امر نہیں ہے۔ مجید امجد کی نظموں میں بعض اشارے اس حوالے سے ضرور آتے ہیں تاہم ان کا مذہبی شعور زیادہ طاقت کا حامل رہا۔ وہ کائنات کو جس حیرت سے دیکھتے ہیں اسی حیرت کو اپنی شاعری میں سمیٹنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ ڈاکٹر سہیل احمد خاں مجید امجد کے فلسفیانہ اندازِ نظر اور افکار کے حوالے سے جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

”مجید امجد وقت کی قہاری کو زندگی کے چھوٹے چھوٹے مظاہر سے ہوسٹ کرتے ہیں۔ دورِ زماں پر اگر کوئی نیا تی سطح سے غور کیا جائے تو اپنی ہستی میں بھی شک آپڑتا ہے۔ اپنی عمر حتیٰ کہ تہذیبوں کی عمر بھی مختصر وقفہ ہے۔ اپنے شعور میں وقت کے اس تسلسل کو جگہ دی جائے تو زندگی گزارنا بھی مشکل ہے۔ ایک گہرا

احساسِ الم دلوں میں گھر کر لیتا ہے۔ اس لیے وقت اور اپنی ذات کے درمیان
کسی نہ کسی انداز کا دھار کھینچتا پڑتا ہے۔“ (۱۰۲)

مجید امجد کے یہاں تشکیک ایسے فلسفیانہ رویے کا انداز اس حوالے سے بھی غالب نظر
آتا ہے کہ وہ کسی خاص عقیدے کے دائرے میں نہیں تھے ان کے نزدیک عملِ خیر ہی ایسا تسلسل
ہے جو وقت کے ساتھ زمانوں پر محیط ہے۔ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ اگر ان کے یہاں استفہام،
تشکیک اور تردید کا یہ رویہ نہ ہوتا تو ان کے یہاں تازہ شاعری جنم نہ لے سکتی۔ (۱۰۳)

سکوتِ پیہم کا یہ ترنم

یہ جھونکے جھونکے

میں کھلتے گھونگھٹ نئی رتوں کے

تھکی خلاؤں

میں لاکھ اُن دیکھی کہکشاؤں

کی کاوشِ رم

ہزار نا آفریدہ عالم۔۔۔

تمام باطل

نہ ان کا مقصد نہ ان کا حاصل

اگر انھی کو نیپلوں کی قسمت میں نازِ بالیدگی نہیں ہے

(”نژادِ نو“، ص ۲۱۶)

جو دن کبھی نہیں بیٹا، وہ دن کب آئے گا انھی دنوں میں اس اک دن کو کون دیکھے گا
اس ایک دن کو، جو سورج کی راکھ میں غلطاں انھی دنوں کی تہوں میں ہے، کون دیکھے گا
میں روز ادھر سے گزرتا ہوں، کون دیکھتا ہے میں جب ادھر سے نہ گزروں گا کون دیکھے گا
ہزار چہرے خود آرا ہیں، کون جھانکے گا مرے نہ ہونے کی ہونی کو، کون دیکھے گا

(”کون دیکھے گا“، ص ۴۴۵، ۴۴۶)

مجید امجد کے فلسفیانہ رویے کا جائزہ لیں تو ان کے یہاں کلیت کا تصور ابھرے گا۔ ہر

موضوع ایک داخلی ہم آہنگی میں دوسرے کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ ان موضوعات کو ایک دوسرے سے الگ کرنا شاید پوری طرح ممکن نہیں ہے کیونکہ وقت، فنا، تقدیر اور جبر ایسے موضوعات فکری اعتبار سے ایک ہی سلسلہ سوال کی کڑیاں ہیں۔ مجید امجد کے یہاں ان تصورات کی وسعت حیرتوں کا جہان ہے جو ہر لمحہ بدلتا رہتا ہے، شاید اسی وجہ سے وہ تشکیک کا شکار بھی نظر آتے ہیں تاہم ان کا تشکیک آمیز رویہ نظم کی فکری وسعت میں خاصا مددگار ثابت ہوا ہے۔ انھوں نے اس تشکیک کو کوئی روحانی یا مذہبی سوال نہیں بنایا بلکہ اسے جاننے کے عمل میں ایک ناگزیر رویہ سمجھا ہے۔

مجید امجد کے یہاں اسی سلسلہ سوال کی ایک کڑی سچ اور جھوٹ کی تفہیم میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔ سچائی کیا ہے؟ کیا سچائی کوئی حتمی اور ابدی حقیقت ہے جو ہر زمانے اور ہر جہت سے ایک ہی متعین معنی کا سرچشمہ ہے؟ ان سوالات کے جوابات بھی مجید امجد نے دینے کی کوشش کی ہے تاہم انھیں مجید امجد نے سماجی رویوں، انسانی رشتوں اور ابدی حقیقتوں کے ساتھ جوڑ کر دیکھا ہے۔

مجید امجد کے آخری دور کی شاعری میں سچ، جھوٹ، نیکی، بدی، خود غرضی، بے غرضی وغیرہ ایسے سوالات کے جوابات تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

پھر جب دوستیوں کے سمندر میں دم سادھ کے اترے
ادراک لے، گہرے، بے سدھ غوطے کے بعد ابھرے
اپنے دل کا خرف بھی اپنے پاس نہ تھا
باہر دیکھا _____ باہر کوئی اور ہی دلیس تھا
باہر _____ کیسا بازو دار لہکتا جنگل تھا
جنگل دوستیوں کا

(”پھر جب دوستیوں“، ص ۴۶۹)

دن تو جیسے بھی ہوں _____ آخر اک دن
دنوں کی اک اک سچائی کو جھوٹ کے تیشے مقرر ض کر دیتے ہیں
(”دن تو جیسے بھی ہوں“، ص ۴۸۱)

ان لوگوں کے اندر، جن کے اندر میں بھی ہوں

میرے برعکس، ایسے بھی
 ہیں کچھ لوگ
 جن کی باتوں کے کچھ بچے روپ
 ان کے حربے ہیں
 لیکن یہ سچ ان کا نہیں ہوتا
 یہ سچ اوروں سے چھینا ہوا ہوتا ہے
 اپنے جھوٹ اور اپنی بدی کو چھپانے کی خاطر

(”ان لوگوں کے اندر“، ص ۴۹۶)

پھر میرا دل کیوں نہ دکھے جب میں یہ دیکھوں
 میری سچائی کو سمجھنے والے
 میری بابت اپنے علم کو جھٹلانے کی کوشش میں، ہر گری ہوئی رفعت کو اپناتے ہیں
 پہلے میرے ہونے کو اپنے دل میں دفنا دیتے ہیں
 اور پھر میرے سامنے آ کر میرے سچ پہ ترس کھاتے ہیں
 (”اپنے لکھ ہی تھے“، ص ۵۳۴، ۵۳۵)

اس دنیا نے اب تک ہم کو ہمارے جس بھی دکھاوے سے پہچانا
 ہم نے اس کی پرستش کی ہے
 اور اب اس کی حفاظت کرتے کرتے اس کی حقیقت کو بھی کھو بیٹھے ہیں
 سچ تو تھا ہی نہیں کچھ پہلے سے اور جھوٹ کی جواک صورت تھی وہ بھی نہ رہی اب
 (”اس دنیا نے اب تک“، ص ۶۳۰)

مجید امجد کی نظموں میں جبریت، فقدانِ شخصیت، انسانی بے بسی، موضوعیت، خواہش
 مرگ، لایعنیت، احساسِ کرب اور بیزاری کے جتنے حوالے آتے ہیں ان کا پس منظر ان کی اپنی زندگی
 یا ان کا عہد قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ سبھی حوالے خواہ ذات سے تعلق رکھتے ہوں یا عہد سے، مخصوص
 فلسفیانہ اندازِ فکر میں وجودی رویوں کی وضاحت کرتے ہیں۔ وہ جس طرح اپنے عہد کے بارے میں

سوچتے ہیں اور اسے محسوس کرتے ہیں اور سب سے بڑھ کر جب اس کرب کو شاعری کا حصہ بناتے ہیں تو ان کے یہاں ایک وجودی اندازِ نظر کی جھلک ضرور نظر آتی ہے۔ بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری:

”مجید امجد کی نظموں میں وجودی کرب نئی وجودیت کی تلاش میں ہے اور احساسِ شکست کی نئی تخلیقی قوتیں پیدا کرتا ہے۔ انسانی بے بسی اور بے چارگی کا جو نقش ان وجودی تصورات میں بنتا ہے، نئی دنیا کے نئے انسان کے لیے قابلِ قبول نہیں کہ اس سے انسانی عمل ساکت ہو جاتا ہے۔ مجید امجد کی نظموں میں نئی وجودیت کا رنگ ہے کہ یہ وجودیت آشوبِ زیست کی مروجہ صورتِ حال میں بے بسی اور بے چارگی کے تجربے سے آگے بڑھ کر ایک رجائی تجربہ پیدا کرتی ہے۔“ (۱۰۴)

گویا مجید امجد اپنے حال کی صورتِ حال سے مستقبل کے رویوں کی طرف سفر کرتے ہیں۔ یہ رویہ بذاتِ خود حال پر ان کی عدم اعتمادی پر داں ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ مجید امجد کی ذاتی زندگی محرومیوں اور عدم تحفظ کا مرقع رہی ہے، والدین کی علیحدگی، باپ کی شفقت سے محرومی، ماں باپ کی واحد اولاد ہونے کے سبب تنہائی، یہ سبھی ایسے واقعات ہیں جو ایک ذہنی خلفشار کو تخلیق کرنے کے لیے کافی ہیں، پھر اُس عہد کا جھنگ، بے روزگاری، سیاسی و سماجی عدم تحفظ ایسے اشارے ہیں جو اس دور کی عکاسی کرتے ہیں۔ اس ساری صورتِ حال نے مل کر ان کے اندر احساسِ کرب اور تنہائی کو مضبوط کیا اس پر طرہ یہ کہ بے چینی، بے قراری، منافقت، خود غرضی اور مفاد پرست رویوں نے انھیں خد درجہ محتاط بنا دیا۔

عشق پیتا ہے جہاں خونناہ دل کے ایاغ
آنسوؤں کے تیل سے جلتا ہے الفت کا چراغ
جس جگہ روٹی کے ٹکڑے کو ترستے ہیں مدام
سیم و زر کے دیوتاؤں کے سیہ قسمت غلام
جس جگہ یوں جمع ہیں تہذیب کے پروردگار
جس طرح سڑتے ہوئے مردار پر مردار خوار

(”یہی دنیا“، ص ۵۹)

اس صورتِ حال میں اگر مجید امجد نے فرد کی ذات کو منافقانہ رویہ اپناتے دیکھا اور اثباتِ ذات کی وجودی اہمیت کو محسوس کیا تو یہ عمل قابلِ غور ہے۔ ڈاکٹر سعادت سعید کے خیال میں تیسری دنیا کا سماج، تیسری دنیا کا فرد اور کرب مجید امجد کی شاعری کا بنیادی سرچشمہ بنتے ہیں (۱۰۵)۔ یہ رائے بہت حد تک درست ہے کیونکہ وجودی فکر جس صورتِ حال میں پروان چڑھی وہ عالمی سطح پر شدید فسادات اور بے چینی کا عہد تھا۔

جب کسی معاشرے میں خلفشار اور بے چینی بڑھ جائے اور مذہبی و سماجی اقدار شکست و ریخت کا شکار ہونے لگیں تو فرد بحیثیت فرد کے نظر انداز ہوتا ہے اور اس کے وجود کا سوال جنم لیتا ہے کیونکہ یہ لمحہ وجود کی نفی کا لمحہ ہوتا ہے۔ فرد اپنی شناخت اور اثباتِ ذات کے لیے اپنے خارج کی بے چہرگی سے ہٹ کر اپنے اندر جھانکتا ہے اور اسی کے ذریعہ اپنے معروض کو دیکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ موجود میں پناہ لینے کے بعد معروض کا مطالعہ نئی طرزِ زندگی کی بنیاد رکھتا ہے، ایسی زندگی جو اس کی خود آگہی اور خود شناسی کا پرتو ہوتی ہے کیونکہ موجود کا یہ عرفان حاصل ہوتا ہے کہ وہ معروض کی کسی بھی شے سے مماثلت نہیں رکھتا، وہ اپنے آپ کے حوالے سے یکتا اور منفرد ہوتا ہے اور یہ وجدان مجید امجد کے یہاں بھی ملتا ہے۔ (۱۰۶)

میں سینے میں داغوں کے دیپک جلائے
میں اشکوں کے تاروں کا بربط اٹھائے
خیالوں میں نغموں کی دنیا بسائے
اگر میں خدا اس زمانے کا ہوتا
تو عنوان اور کچھ اس فسانے کا ہوتا
عجب لطف دنیا میں آنے کا ہوتا

(”شاعر“، ص ۷۳، ۷۵)

مجید امجد کی شاعری میں وجودی کرب کا احساس خصوصی طور پر ان کے آخری دور کی نظموں میں شدت اختیار کر جاتا ہے۔ ان کی دروں بینی کا سفر ان نظموں میں لمبے غوطے کی مانند ہے جو وہ روح کی منجد حار میں لگاتے گئے ہیں، ویسے تو ان کی زندگی اور شخصیت کی بہت سی پرتمیں مثلاً ان کے خاندانی حالات، شادی، بے روزگاری، سفر، ان کے عشق، مردم گریز رویے وغیرہ سبھی

میں وجودی وارداتوں کے عکس تلاش کیے جانے ممکن ہیں (۱۰۷)۔ تاہم آخری دور کی نظموں میں جو گہرائی اور گیرائی ہے وہ وجودی وارداتوں کو سمجھنے میں خاصی اہمیت کی حامل ہے۔

مجید امجد کے یہاں آخری دور کی نظموں میں داخلی کیفیات کا جو عکس وجودی رویوں کو نمایاں کرتا ہے ان میں مایوسی کا حوالہ اہم ہے۔ وجودی مفکرین کے نزدیک ایک فرد کی مایوسی یہی ہے کہ وہ کسی توقع، لالچ یا انعام کے بغیر عمل پر یقین رکھتا ہے یعنی اس کا عمل کسی طے شدہ نتیجے یا منزل سے ماورا ہوتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں زندگی میں سرانجام دینے گئے اعمال مثلاً نیکیاں، اچھائیاں، خلوص، محبت وغیرہ بے غرضی اور لالچ سے پاک ہوتے ہیں۔ ان اعمال کا حاصل وہ گہری خود آگاہی ہے جو انسان کو حاصل ہوتی ہے جب کہ دوسری طرف جھوٹ کے تیشے ان اعمال کو بے چہرہ کرنے کے درپے ہیں۔ مجید امجد کے یہاں سچائی اور خلوص کا منٹا ہوا رویہ شدید مایوسی اور بے چینی کو جنم دیتا ہے۔

اے رے دل

تیری خاطر جلتے بجھتے ہیں

کس کی خاطر، یہ اک صبح؟

کس کی خاطر آج کا یہ اک دن؟

کیسا دن؟

یہاں تو ہے بس ایک وہی اندھیر دنوں کا جس کی رو

روحوں میں اور جسموں میں چکراتی ہے

(”یہ سب دن“، ص ۳۶۵)

اس تناظر میں ان کی نظم ”فرد“ بہت اہمیت کی حامل ہے۔

اتنے بڑے نظام میں صرف اک میری ہی نیکی سے کیا ہوتا ہے

میں تو اس سے زیادہ کر ہی کیا سکتا ہوں

میز پر اپنی ساری دنیا

کاغذ اور قلم اور ٹوٹی پھوٹی نظمیں

ساری چیزیں بڑے قرینے سے رکھ دی ہیں

دل میں بھری ہوئی ہیں اتنی اچھی اچھی باتیں
ان باتوں کا دھیان آتا ہے تو یہ سانس بڑی ہی بیش بہا لگتی ہے
مجھ کو بھی تو کیسی کیسی باتوں سے راحت ملتی ہے
مجھ کو اس راحت میں صادق پا کر
سارے جھوٹ نمری تصدیق کو آ جاتے ہیں

(”فرد“، ص ۴۷۰)

اس کے علاوہ لایعنیت، کراہت، احساسِ کرب، تصورِ موت اور مغائرت ایسے وجودی
حرے ہیں جنہیں مجید امجد کی شاعری میں تلاش کیا جاسکتا ہے اور ان کے اپنے عہد کے رویوں کے
ساتھ تجزیہ کیا جاسکتا ہے (۱۰۸)۔ تاہم مجید امجد کے یہاں ”پہیہ“ ایک ایسی علامت ہے جس میں
ان کی شاعری کا وجودی حوالہ ابھر کر سامنے آ گیا ہے۔ بقول ڈاکٹر شاہین مفتی:

”ادھر کائنات و حیات کے دائرے نے مجید امجد کے تحویلی سانچے ”پہیہ“ اور
اس کے مناسبات میں پناہ ڈھونڈی ہے بلکہ اگر ہم پہیہ کو مجید امجد کی مظہریت کا
کلیدی تصور Key-concept قرار دیں تو سارتر کے اس فقرے کی مزید
تشریح ہو سکے گی کہ ہر طرز کا شعور دراصل کسی ایک چیز کا شعور ہے۔ یہ کلیدی
تصور انکار اور اثبات کی یکساں کیفیات کا مظہر ہے۔“ (۱۰۹)

مجید امجد کے یہاں پہیہ کی یہ علامت سفر، تحرک، کنواں، ریل گاڑی، چرخہ، سائیکل، کار،
رتھ، گیند، معاشی گردش، کائناتی عمل، سورج اور اس انداز کی بہت سی اشیا اور کیفیات میں متشکل
ہوتی ہے۔ پہیہ مجید امجد کی زندگی کا Obsession بھی ثابت ہوتا ہے اور ان کے وجودی رویوں کا
موثر اظہار بھی بنتا ہے (۱۱۰)۔ غور کریں تو وقت کا سفر، موت کا تسلسل، تقدیر کے بہلاوے، تشکیک
سے تعین کا فاصلہ، یہ سبھی موضوع بھی دائروں گردش کے حامل ہیں، ان دائروں میں زندگی اور زندگی
کے مختلف مظاہر، رویے اور رویوں کے بدلتے پیکر سبھی کچھ ایک عظیم ہم رشتگی کا اعلان کرتے نظر آتے
ہیں۔ یہ بات تو اپنی جگہ درست ہے کہ مجید امجد نے ایک شاعر کے مشاہدے اور ذہن سے اشیا و مظاہر
کو دیکھا اور محسوس کیا ہے، وہ کسی فلسفی کی طرح سوالات قائم نہیں کرتے تاہم فلسفیانہ مباحث کے یہ
کبھی اشارے ان کے یہاں کہیں واضح اور کہیں چھپ کر اپنی موجودگی کا پتہ دیتے ہیں۔

مجید امجد کے فلسفیانہ اندازِ نظر کے حوالے سے یہ بات بھی مدِ نظر رکھنی ضروری ہے کہ ان کے یہاں موضوعات کا منطقی سلسلہ ہے جو زنجیر کی کڑیوں کی طرح ایک دوسرے سے جڑا ہوا ہے اس لیے انھیں الگ الگ زاویوں سے دیکھنے کے باوجود بہر حال ایک ہی کلیت میں محسوس کیا جانا چاہیے۔

جدید عہد میں شاعری اور سائنس کے مابین رشتوں کی موجودگی کا سوال بھی زیرِ بحث رہا ہے اور یہ سوال اُٹھایا جاتا رہا ہے کہ کیا سائنس اور ادب میں کوئی حقیقی انسلاک موجود ہے؟ جہاں تک سائنس کا تعلق ہے یہ حواس کے ذریعہ اخذ شدہ علم کو اپنی فکری بنیاد بناتی ہے جب کہ شاعری اس سے ماورا ہو کر وجدان اور تخیل سے اپنا ناطہ جوڑتی ہے یوں بظاہر دونوں علوم کے منطقے نہ صرف مختلف ہو جاتے ہیں بلکہ ایک دوسرے سے متضاد سمتوں میں سفر کرنے لگتے ہیں۔ یہ بات تو درست ہے کہ شاعری بھی حواس کے ذریعہ اپنے تجربات کو اخذ کرتی ہے تاہم تخلیقی عمل کی پیچیدگی کسی تجسیم کے دائرے سے ماورا ہے۔ شاعری اور ادب کے بارے میں یہ مباحث مشرق کی نسبت مغرب میں زیادہ عام رہے ہیں۔ سائنس کو فطرت اور شاعری سے بے بہرہ کر دینے والی قوت مانا گیا تو دوسری طرف شاعری کو جنسی مستی میں لگائی گئی چیخیں قرار دیا گیا۔ غرض اس طرح کی آرا ہر دو اطراف سے دی جاتی رہی ہیں تاہم جدید طبوعات کے فروغ اور کوانٹم نظریات نے ایک معمولی ایٹم کے اندر رشتوں کے عظیم جال کو دریافت کیا ہے۔ اب ایٹم محض چند ذرات پر مبنی کوئی ٹھوس حقیقت نہیں رہا بلکہ اپنی ساخت کے اعتبار سے یہ رشتوں کے بے پایاں جال پر مشتمل ہے۔ اس طرح فلکیات کے حوالے سے بھی سائنس دریافت کی سرخوشی میں مبتلا رہی مگر اب کائنات کی وسعت اور اس کے مزید پھیلتے چلے جانے کے نظریات رواج پا گئے ہیں۔ اسی طرح نفسیات بھی ذہن کی کارکردگی کے بارے میں جاننے کی دعوے دار تھی مگر ذہن کے لاتعداد عملیات اور کارگزاریوں کی جہتیں وسعت پذیری کے ذریعے ہوائے ہیں۔ اور آج کی سائنس اور سائنسی شعور خود کو اس پورے تناظر میں بہت معمولی سمجھنے پر مجبور ہے نیز جس طرح فزکس، میٹافزکس اور سائیکالوجی، پیراسائیکالوجی کے دائرے میں داخل ہوئی ہے، ایک طرح کا وجدانی عمل ان میں بھی جھلک دکھانے لگا ہے۔

اس سب کے باوجود کہ جدید علوم اور سائنس اپنی اعلیٰ ترین منہاج میں وجدانی شکل اختیار کر لیتے ہیں، یہ شاعری اور شعری عمل سے مختلف ہی قرار پاتے ہیں تاہم شاعری میں سائنسی

شعور کا رویہ ضرور جگہ بنا سکتا ہے۔ عہد جدید میں سائنس نے جو کمالات دکھائے ہیں اور جو نئے نظریات و ایجادات سامنے آ رہی ہیں اس کے اثرات بہر حال شاعرانہ ذہن کی کارکردگی پر ضرور اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس صورتِ حال میں شاعری اور سائنس کے مابین ہم رشتگی کو تلاش کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

اس تناظر میں اگر مجید امجد کے سائنسی شعور کا مطالعہ کیا جائے تو اس کے بہت واضح حوالے ان کے یہاں مل جائیں گے۔ انھوں نے سائنسی حقائق کو اپنے شعور میں جذب کر کے انھیں اپنے مشاہدے کا حصہ بنایا ہے۔ مجید امجد کو سائنسی حقائق خصوصاً فلکیات کے ساتھ گہری دلچسپی رہی ہے۔ ڈاکٹر محمد امین کا خیال ہے کہ مجید امجد کو علمِ نجوم سے دلچسپی تھی، وہ خلائی علوم کا مطالعہ بھی کرتے رہتے تھے اس لیے ان کے یہاں کائنات کی وسعت اور لامحدودیت کا احساس پایا جاتا ہے (۱۱۱)۔ راقم کے پاس مجید امجد کے جو قلمی مسودات ہیں ان میں سولہ بڑے صفحات پر مشتمل ایک کتاب کا ابتدائی مسودہ بھی ہے (۱۱۲)۔ مجید امجد نے اس کتاب کا نام ”فسانہ آدم“ تجویز کیا تھا اور اس میں زمین سمیت نظامِ شمسی کے دیگر ستاروں کے بارے میں سائنسی معلومات، ان کے سورج سے فاصلے، ان کا قطر وغیرہ کی تفصیلات، ہاتھ سے بنی ہوئی ڈائیگرام کے ساتھ موجود ہیں۔ یہ ابتدائی مسودہ ان کے سائنسی شعور اور علم کو سمجھنے کے لیے بہت اہمیت کا حامل ہے اور ان کی بہت سی نظموں میں اس کے براہِ راست حوالے موجود ہیں۔ (۱۱۳)

مجید امجد کو کائنات کی ابتدا اور زمین پر انسانی زندگی کے ارتقاء کی کہانی سے خاصی دلچسپی تھی۔ کائنات کے حوالے سے اُردو شاعری میں تین تصورات ملتے ہیں۔ پہلا مذہبی تصور، دوسرا جنموں کا تصور اور تیسرا سائنسی تصور (۱۱۴)۔ مجید امجد کی شاعری میں تیسرے تصور (سائنسی) سے بحث کی گئی ہے۔ وہ روایتی اور نئے سنائے قصوں کی بجائے گہرے مطالعہ اور مشاہدے کے بعد اس شعور کو اپنی شاعری کا حصہ بناتے ہیں۔ مجید امجد نے علمِ فلکیات کا مطالعہ بڑی گہرائی سے کیا تھا، وہ کائنات کے بارے میں جدید ترین معلومات رکھتے تھے، جدید سائنس نے ستاروں کی زندگی اور ان کے مرنے کے بعد کائنات کے پھیلتے چلے جانے کا ذکر کیا ہے وہ معلومات مجید امجد کے ذہن کا حصہ رہی ہیں۔ اس حوالے سے چند اہم اقتباسات ملاحظہ کریں، اقتباسات علمِ فلکیات کے حوالے سے ان کے نامکمل قلمی مسودے بعنوان ”فسانہ آدم“ سے لیے گئے ہیں۔

”آج ہم جانتے ہیں کہ دنیا، یہ ہمارا کرہ ارض متحرک ہے۔ گردش میں ہے۔ آج ہم مختلف دیر عالموں، تاروں اور سیاروں اور زمانوں کے فاصلوں اور فضاؤں کی لامحدودیت اور محدود لامحدودیت کے متعلق بہتر اور زیادہ درست واقفیت رکھتے ہیں۔ آج ماہرین فلکیات مختلف اجرام آسمانی کی ہیئت، مقام، دوری، رفتار اور ماہیت کے مختلف حیران کر دینے والے انکشافات کر چکے ہیں کہ ان کی روشنی میں ساری دنیا کی حیثیت ایک وسیع و مدور خلا کے اندر ایک حقیر سے نقطے سے بھی زیادہ غیر اہم ہو کر رہ گئی ہے۔۔۔۔۔ سورج بھی اور لکھوکھا ستاروں کی طرح اس خلائے بسیط میں ایک عام ستارہ ہے۔“ (۱۱۵)

”ہر ستارے کی ابتدا ایک عظیم (Globe of Gas) گیس کے بڑے بلبلے سے ہوتی ہے جو سکڑتا ہے تو اس کے بطن میں گرمی پیدا ہوتی ہے اس کے پھیلنے اور سکڑنے کا مسلسل عمل جاری رہتا ہے جس کی وجہ سے ایک مرحلہ ایسا آتا ہے جب اس کا ٹمپرچر بڑھ جاتا ہے اور اس کی تابانی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس سارے عمل کے دوران میں ستارہ اپنے جسم کو مسلسل روشنی اور قوت میں تبدیل کرتا رہتا ہے اور بالآخر ختم ہو جاتا ہے۔“ (۱۱۶)

اس انداز کی بہت سی سائنسی معلومات کو انھوں نے باقاعدہ تحقیق کرنے کے بعد تحریر کیا تھا جو اس بات کا کھلا ثبوت ہیں کہ مجید امجد کی شاعری میں سائنسی شعور کا موضوع محض اتفاق نہیں اور نہ ہی سنی سنائی گفتگو تک محدود ہے بلکہ جہاں وہ ستاروں کے بننے، بکھرنے، کائناتوں کے پھیلنے اور ان کے اسرار جاننے کی بات کرتے ہیں اس کے پیچھے ٹھوس دلائل اور گہرا مطالعہ کا فرما ہوتا ہے۔

مجید امجد کی شاعری کا جائزہ لیں تو کلیات میں شامل تیسری نظم ”ہوائی جہاز کو دیکھ کر“ (ص ۴۵) سائنسی ایجادات سے حاصل ہونے والی کیفیت کی عکاسی کرتی ہے۔ یہ نظم ایک ایسے شخص کی حیرت کا اظہار ہے جو زمانے کی رفتار کا ساتھ نہیں دے سکا تاہم ایک آرزو اور لگن ہے جو آگے بڑھنے کی ضامن ثابت ہوتی ہے۔

اگر یہ آرزو انسان کے دل میں جلوہ گر ہوگی کہ چھن جائیں نہ عیشِ سرمدی کی زینتیں اس سے

تو اس کی زندگی تابندہ تر پائندہ تر ہوگی فقط سعی مسلسل سے فقط ذوق تجسس سے

(”ہوائی جہاز کو دیکھ کر“، ص ۴۵)

”۲۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر“ سائنسی شعور کے حوالے سے نہایت اہمیت کی حامل نظم ہے۔ یہ نظم ۱۹۴۲ء میں لکھی گئی تھی اور مجید امجد ۲۹۴۲ء یعنی ایک ہزار سال کے بعد کی دنیا کا نقشہ کھینچ رہے ہیں۔ یہ نظم اگرچہ سائنسی فسانے کی طرز پر لکھی گئی ہے تاہم اسے پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ مجید امجد اُس دور میں بھی سائنسی موضوعات میں گہری دلچسپی لیتے تھے۔ اس نظم میں مجید امجد کے یہاں مستقبل بنی کا جو رویہ ملتا ہے وہ قابل غور ہے۔ ڈاکٹر محمد امین اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

”مستقبل شناسی کے حوالے سے مجید امجد کی اہم ترین نظم ”۲۹۴۲ء کا ایک جنگی

پوسٹر“ ہے۔ یہ نظم ۱۸ جولائی ۱۹۴۲ء کو لکھی گئی۔ میری محدود معلومات کے مطابق

۱۹۴۲ء میں ہمارے یہاں خلا کے بارے میں بہت کم معلومات، میسر تھیں۔

مغرب کے ترقی یافتہ ممالک میں بھی خلائی علوم ابھی اتنے زیادہ ترقی یافتہ نہیں

تھے۔ لوگوں کے ذہنوں میں سیاروں کی جنگ کا تصور نہیں تھا۔ یہ ابھی حال ہی کا

تصور ہے، مجید امجد کے تخلیقی تخیل کا کمال دیکھئے کہ انھوں نے ۱۹۴۲ء میں نظم کی

صورت میں یہ تصور پیش کیا۔“ (۱۱۷)

اک محافظ ستارے نے کل شام	کرۂ ارض کو خبر دی ہے
ملک مریخ کے لٹیروں نے	وادیِ مہ تباہ کر دی ہے
جادۂ کہکشاں کے دونوں طرف	گھاٹی گھاٹی لہو سے بھر دی ہے
آج انھوں نے نظامِ عالم کو	دعوتِ آتش و شرر دی ہے
آن پہنچی ہے امتحان کی گھڑی	خاکیو! وقتِ پائے مردی ہے
یہ تمہیں نے ہی بزمِ انجم کو	تابشِ سلک صد گہر دی ہے
یہ تمہیں نے متاعِ نور اپنی	مشرقی کو بھی مشت بھر دی ہے
آج تقدیرِ زندگی نے صدا	پھر تمہیں نوبتِ دگر دی ہے

آب اور گل کے اک کھلونے کو شان دارائی بشر دی ہے

پھاند جاؤ حدیں زمانوں کی

تھام لو باگ آسمانوں کی

(۲۹۳۲ء کا ایک جنگلی پوسٹر، ص ۱۲۲، ۱۲۳)

اسی موضوع کے حوالے سے ایک اور اہم نظم ”راتوں کو۔۔۔“ ہے۔ اس نظم میں

مجید امجد نے کائنات کے آغاز اور زندگی کے ارتقا کو بیان کیا ہے اور کروڑوں اربوں سالوں کے

ارتقائی عمل کو چند لفظوں میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔

ان سوئی تنہا راتوں میں

دل ڈوب کے گزری باتوں میں

جب سوچتا ہے، کیا دیکھتا ہے، ہر سمت دھوئیں کا بادل ہے

وادی و بیاباں جل تھل ہے

ذخا رسمندر سوکھے ہیں، پُر ہول چٹانیں پکھلی ہیں

دھرتی نے ٹوٹے تاروں کی جلتی ہوئی لاشیں نگلی ہیں

پہنائے زماں کے سینے پر اک موج انگڑائی لیتی ہے

اس آب و گل کی دلدل میں اک چاپ سنائی دیتی ہے

اک تھرکن سی، اک دھرکن سی، آفاق کی ڈھلوانوں میں کہیں

تانیں جو ہمک کر ملتی ہیں، چل پڑتی ہیں، رکتی ہی نہیں

ان راگنیوں کے بھنور بھنور میں صد ہا صدیاں گھوم گئیں

اس قرن آلود مسافت میں لاکھ آبلے پھوٹے، دیپ بجھے

اور آج کے معلوم، ضمیر ہستی کا آہنگ تپاں

کس دُور کے دیس کے کہروں میں لرزاں لرزاں رقصاں رقصاں

اس سانس کی رو تک پہنچا ہے

(”راتوں کو۔۔۔“، ص ۱۹۳، ۱۹۴)

یہ نظم ستاروں اور کائناتوں کے ارتقا اور زندگی کے ہمتے ساز کے آغاز کی داستان ہے۔
مجید امجد نے ”فسانہ آدم“ میں ستاروں اور سیاروں کی زندگی کا جو حال لکھا ہے یہ نظم اسی کی شعری شکل ہے۔ نظم ”رودادِ زمانہ“ میں بھی انھوں نے طبعی اور حیاتیاتی حقائق کو بیان کیا ہے۔

کیا وہ شوریڈگی آب و دھاں کی منزل
کیا یہ حیرت کدہ لالہ و گل کی سرحد

(”رودادِ زمانہ“، ص ۲۰۲)

”نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب“ سائنسی موضوعات کے اعتبار سے نہایت اہمیت کی حامل نظم ہے۔ مجید امجد کسی اہم موضوع پر لکھنے سے پہلے گہرا مطالعہ کرنے کے عادی تھے، اس نظم کے سلسلے میں بھی انھوں نے سائنسی موضوعات، نظامِ شمسی، مریخ ستارے کے مختلف چاند مثلاً دائموس، ارناؤس، فیبوس کے بارے میں بہت سی معلومات اکٹھی کیں (۱۱۸) اور پھر کہیں جا کر انھیں ایک نظم کی شکل میں بیان کیا۔ نظم میں جہاں ستاروں کا ذکر کیا گیا ہے وہاں ستاروں کے بننے اور اپنا وقت گزارنے کے بعد بکھر جانے کے اشارے بھی موجود ہیں۔ (۱۱۹)

جس طرح ایک سہارے کی تمنا میں کسی ٹوٹے تارے کی حیات
مہ و انجم کے سفینوں کی طرف اپنے بڑھائے ہوئے ہات
خمِ افلاک سے ٹکرا کے بھسم ہو جائے
(ان خلاؤں میں کسے تابِ پرافشانی ہے)

(”نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب“، ص ۲۵۴)

نظم ”بس اسٹینڈ پر“ بھی انسان کی ارتقائی منزلوں کے حوالے سے اٹھائے گئے سوالات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ بس اسٹینڈ پر کھڑا آدمی حیاتِ انسانی کی پہلی کوحل کرنے کی کوشش میں مصروف ہے۔ بظاہر وہ بس کے انتظار میں کھڑا ہے تاہم وہ انسان اور اس کے ارتقا پر غور و فکر کر رہا ہوتا ہے۔

مگر توبہ، مری توبہ، یہ انساں بھی تو آخر اک تماشا ہے
یہ جس نے پچھلی ناگوں پر کھڑا ہونا بڑے جتنوں سے سیکھا ہے
ابھی کل تک، جب اس کے ابروؤں تک موئے پیچاں تھے

ابھی کل تک ، جب اس کے ہونٹ محروم زخماں تھے
 ردائے صد زماں اوڑھے ، لرزتا ، کانپتا ، بیخا
 ضمیر سنگ سے بس ایک پنکاری کا طالب تھا
 ("بس اسٹینڈ پر" ص ۲۶۹)

ارتقائے انسانی کے حوالے سے ڈارون کے خیالات پر خاصی بحث ہوتی رہی ہے اور
 یہ سوالات اٹھائے گئے تھے کہ کیا فطرت اپنے ارتقائی عمل میں اخلاقی اقدار کی پاسداری کرتی ہے،
 کیا انواع کی ترقی کے ساتھ اخلاق کی ترقی بھی ہو رہی ہے یا یہ امر معکوس ہے۔۔۔ وغیرہ اسی انداز
 کا رویہ نظم کے اندر بھی موجود ہے (۱۲۰)۔ اپنے قلمی مسودے "فسانہ آدم" میں مجید امجد لکھتے ہیں کہ
 "۔۔۔ کون جانے کب سے اس مہیب، لامحدود، نیلگوں فضا کے اندر مصروف گردش
 و سفر ہے اور کتنی عظیم تبدیلیوں اور کتنے زمانوں کے الٹ پھیر کے بعد اس قابل
 ہوئی کہ نوع انسانی کے اولین افراد اس کی برقی غاروں کے اندر اپنے دونوں اگلے
 پیروں سے اپنے بدن کا بوجھ ہٹا کر، اپنے دونوں پاؤں پر ایستادہ ہو سکیں، اور اپنے
 بھونڈے ہاتھوں سے، ہڈی اور پتھر سے اپنے بھدے اوزار گھڑ سکیں۔" (۱۲۱)

نظم "دوام" (ص ۳۶۶) میں کڑکتے زلزلے اور قیامت کا سماں، "ایک شام"
 (ص ۴۰۲) میں پگھلی ہوئی بے جسم سلاخیں، "نیلے تالاب" (ص ۴۶۱) میں نیل گنگ کی ٹینگی
 اور سات سمندر سات بھرے ٹب اور "بھالی کوسیب جن اتنی جلدی کیا تھی" (ص ۴۷۵) میں تین
 کرے اور تین زمانے وغیرہ ایسے حوالے ہیں جو مجید امجد کے سائنسی طرز فکر اور شعور پر دال ہیں۔
 نظم "مرے خدا مرے دل" میں بھی مجید امجد نے چٹانیں پکھلنے اور ستاروں کے ملنے کو ان گنت
 سورجوں کی تخلیق کا عمل بتایا اور اگر اسے مجید امجد کے "فسانہ آدم" کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو ان
 مصرعوں کی معنویت دو چند ہو جاتی ہے۔

ترے ہی دائرے کا جزو ہیں وہ دور کہ جب
 چٹانیں پگھلیں ، ستارے جلے ، زمانے ڈھلے
 وہ گردشیں جنہیں اپنا کے ان گنت سورج
 ترے سفر میں بجھے تو انھی اندھیروں سے

دوام درد کی اک صبح ابھری ، پھل

مہک انھی تری دنیا ، مرے خدا مرے دل

(”مرے خدا مرے دل“ ص ۵۶)

مجید امجد کے سائنسی مشاہدے کی ایک نہایت معنی خیز جہت نظم ”ہر سال ان سبھوں“۔۔۔ میں نظر آتی ہے۔ اس زاویہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے شہزاد انجم لکھتے ہیں:

”امجد کے سائنسی زاویہ نظر اور Empirical مشاہدے کی ایک نہایت دلچسپ

مثال پیش کرتا ہوں، کارل ساگاں نے اپنی کتاب ”کائنات“ میں لکھا ہے کہ

آسمانوں اور زمینوں میں ایک لاجواب کیلنڈر ہے، نیو میکسکو میں گیا۔ ویس سدن

کا بنا ہوا ایک بے چھت مندر ہے، ۲۱ جون کو۔۔۔ سال کے سب سے لمبے دن صبح

سورج کی ایک کرن کھڑکی سے داخل ہوتی ہے اور آہستہ آہستہ حرکت کرتی ہوئی

ایک مخصوص طاق تک پہنچتی ہے۔ لیکن یہ صرف ۲۱ جون ہی کو ہوتا ہے۔“ (۱۲۲)

بیان کردہ صورت حال میں مجید امجد کی نظم دیکھیں کہ انھوں نے کس طرح اس خاص

دن کو اپنی نظم میں سمویا ہے۔

ہر سال ان سبھوں کے سفر میں — اک دن ایسا بھی آتا ہے

جب، پل بھر کو، ذرا سرک جاتے ہیں، میری کھڑکی کے آگے سے گھومتے گھومتے

سات کروڑ کرے اور

سورج کی پیلے پھولوں والی پھلواڑی سے اک پتی اڑ کر میرے میز پر آ گرتی ہے

ان جنباں جہتوں میں ساکن!

تب اتنے میں، سات کروڑ کرے، پھر پاتالوں سے ابھر کر، اور کھڑکی کے سامنے آ کر،

دھوپ کی اس چوکوری کلڑی کو گہنا دیتے ہیں، آنے والے برس تک

اس کمرے تک واپس آنے میں، مجھ کو اک دن، اس کو ایک برس لگتا ہے

(”ہر سال ان سبھوں“، ص ۵۶)

اس کے علاوہ مجید امجد کی دوسری نظموں ”ان سب لاکھوں کروں“ (ص ۵۸۶)،

”برسوں عرصوں میں“ (ص ۶۷۵) اور ”خوردینوں پہ جھکی“ (ص ۶۷۷) میں سائنسی زاویہ نظر

سے زندگی، کائنات اور ارتقا کا مطالعہ کیا گیا ہے تاہم ان نظموں کو بیان کرنے میں جو شاعرانہ حسن و درکار تھا اُسے بھی انھوں نے متاثر نہیں ہونے دیا۔ اس انداز کی کہی گئی نظمیں صرف سائنسی شعور ہی کا اظہار نہیں کرتیں بلکہ ان نظموں کے اندر معنویت کی تہیں موجود ہیں۔ یہ نظمیں بھی ان کے مادی اور فلسفیانہ افکار کی وضاحت میں مددگار ثابت ہو سکتی ہیں۔ مثالیں دیکھیں:

ان سب لاکھوں، کروں، زمینوں کے اوپر، لمبی سی قوس میں، یہ بلوریں جھرنے
جس کا ایک کنارہ، دور، اُن چھتاروں کے پیچھے، روشنیوں کی
ہمیشگیوں میں ڈوب رہا ہے

جس کا دھارا میرے سر پر چھت ہے

اور میں اس پھیلاؤ کے نیچے

کبھی نہ گرنے والی، گرتی گرتی، چھت کے نیچے

(”ان سب لاکھوں کروں“، ص ۵۸۶)

کسے خبر کیسی ہیں دور یوں کی یہ دنیا میں جو برسوں عرصوں ہمارے دلوں سے بعید
رہتی ہیں

اور اچانک کبھی ہم اپنی زندگیوں کو ان کے چمکتے مدار میں پاتے ہیں، پل بھر کو
پل بھراتے قریب تک آ کر پھر وہ دوریاں اپنے سدھ کی سفر پر ہم سے دُور اور دُور تر
ہو جاتی ہیں

(”برسوں عرصوں میں“، ص ۶۷۵)

خوردبینوں پہ جھکی آنکھوں کی ٹکٹکی کے نیچے دنیا کے چمکیلے شیشے پر اپنے لبہ کی چمک میں
کلبلا تے، بے کل جڑو مو!

دیکھو تمہارے، سروں پر گرداں خوردبینوں میں گھورتی آنکھیں تقدیروں کی

تم سے کیا کہتی ہیں سنو تو

بھرے کرے پر جڑ جڑ جیتے کر کو، تم کب تک سورج کی کرنوں کا میٹھا کچھڑ چاٹو گے

گیلا ریتلا سرد اندھیرا ہے آگے تو

(”خوردبینوں پہ جھکی“، ص ۶۷۷)

یہ وہ موضوعات ہیں جو اپنی فکری وسعت اور تہہ داری کے باعث مجید امجد کی نظموں کا بنیادی حوالہ بنتے ہیں۔ مجید امجد کے یہاں دیگر موضوعات کا مطالعہ کریں تو وہ بھی انہی بنیادی موضوعات کی دین ہیں۔ ان کی درد مندی، غم پسندی، اقدار کی پامالی اور رویوں کی بے چہرگی ایسے اور بھی بہت سے ضمنی موضوعات ان کی نظموں میں تلاش کیے جاسکتے ہیں لیکن یہ ضمنی حوالے ان کے سماجی، تہذیبی اور معاشرتی رویوں، فلسفیانہ اندازِ نظر اور سائنسی شعور کے حامل موضوعات ہی کا عکس ہیں۔ یہ موضوعات فکری پھیلاؤ، ندرت اور گہرائی کے اعتبار سے نظم کی روایت میں نہایت اہم مقام رکھتے ہیں۔

— (۳) —

بیسویں صدی کا منقلب طرزِ احساس نظم کی صورت میں متشکل ہوا ہے۔ سیاسی، سماجی، ادبی اور تہذیبی حوالے سے معاشرہ جن تبدیلیوں سے گزر رہا تھا، اُردو نظم نے ان تبدیلیوں سے اپنا دامن نہیں بچایا بلکہ کھلے بازوؤں کے ساتھ نئے طرزِ احساس کو خوش آمدید کہا۔ سرسید کے عہد میں نظم کو جس طرح اہمیت حاصل ہوتی تھی اس کے پیش نظر یہ صنف ایک خاص طرح کے فکری ارتقا کی طرف بڑھ رہی تھی تاہم بیسویں صدی کے جدید شعور، علوم کی کثرت، افکار کے تبادلے اور سب سے بڑھ کر برصغیر کی سیاسی صورتِ حال نے نظم کے اندر تبدیلی کے عمل کو تیز کر دیا۔ سرسید عہد میں حالی اور آزاد کی نظم جتنی سیدھی اور سادہ شکل میں اپنا آغاز کرتی ہے بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی اس میں تبدیلی کا عمل تیز تر ہو جاتا ہے۔ یہ نظم کا لچک دار رویہ تھا کہ وہ تبدیلیوں کو نہ صرف قبول کر رہی تھی بلکہ اسے اپنی عصریت سے ہم آہنگ کر کے تخلیقی معیار بھی فراہم کر رہی تھی۔ حالی اور آزاد کی نظم کے برخلاف رومانوی ردیفوں نے نظم کے تنگ اور سادہ لہجے کو کھلا اور پُرکار کیا اور نظم میں فطرت اور اصلاح کی بجائے سلمیٰ، ریحانہ کے نام سنائی دینے لگے۔ اختر شیرانی اس عہد کے ایک رول ماڈل بن کر ابھرتے ہیں اور ان کے بعد آنے والے فکری دھارے انہی کی سرزمین سے ہو کر اپنی اپنی منزل کی جانب رواں ہوتے ہیں۔ اقبال کی آواز منفرد بھی تھی اور یکتا بھی سو اس کی تقلید نہ ہو سکی اور ویسے بھی اقبال ہی کے عہد میں نظم کا ہیستی سوال ابھر کر سامنے آ رہا تھا۔

۱۹۳۰ء کے بعد کے ادبی منظر نامے پر نظر ڈالیں تو جیسے نظم کی روایت یروان چڑھتی محسوس ہوتی ہے اور اسی آنے والی دودھائیوں میں تو جیسے جدید نظم ایک نہایت طاقت ور اور توانا شکل اختیار کرتی نظر آتی ہے۔ اگر اردو نظم کی پچاس سالہ روایت (۱۹۳۵ء تا ۱۹۸۰ء) کا جائزہ لیں تو نظم کے چند لہجے ہی رول ماڈل بن سکنے کی صلاحیت رکھ سکے ہیں۔ ترقی پسند تحریک میں نظم ایک جاندار صنف تھی۔ جوش، مجاز، مخدوم، فیض، جذبی، ظہیر کاشمیری، مجروح، علی سردار جعفری، احمد ندیم قاسمی، حبیب جالب وغیرہ اس تحریک کے نمائندہ شاعر تھے تاہم ان میں فیض کی شاعری رول ماڈل کا درجہ رکھتی ہے۔ حلقہ ارباب ذوق کی ادبی روایت میں نظم کی شکل متعین کرنے والوں میں میراجی، قیوم نظر، منیر نیازی، مختار صدیقی وغیرہ کے نام آتے ہیں تاہم میراجی ایک ایسا شاعر ہے جو حلقہ کے ساتھ جدید نظم کے حوالے سے بھی رول ماڈل بنتے ہیں۔ جدید نظم کے اندر تیسرا اہم فکری دھارا، ن۔م۔راشد کی شکل میں بہتا ہے۔ راشد کی آواز، لہجہ اور اسلوب اپنے ہم عصروں سے الگ تھا اور یہ لہجہ روایت سازی کی صلاحیت رکھتا تھا۔ جدید نظم میں شعرا کی طویل فہرست میں ایک منفرد آواز اختر الایمان کی ہے جو اپنے مواد اور پیش کش میں قابل تقلید خصوصیات کی حامل ہے جب کہ ایک اہم نام خود مجید امجد کا بھی ہے۔

جدید اردو نظم کی فکری اور فنی بنیادوں کو مضبوط کرنے اور نیا جہان معنی تخلیق کرنے کے حوالے سے یہ شاعر مواد اور پیش کش ہر دو حوالوں سے نمائندہ خصوصیات کے حامل ہیں۔ اس لیے کسی بڑے شاعر کے فکری و فنی مقام کا تعین انھی شعرا کے یہاں پائے جانے والے رویوں کے تجزیہ سے کیا جاسکتا ہے۔ یوں ایک آزاد ادبی ڈسکورس کے نتیجے میں ان فکری دھاروں کا تجزیہ کیا جانا ممکن ہے جو اپنے ہم عصروں اور آنے والوں کو مواد اور ہیئت کی سطح پر متاثر کرتے ہیں۔ راشد، میراجی، فیض اور اختر الایمان کو جدید نظم کے رجحان ساز شاعر قرار دیا گیا ہے، ناقدین کا رویہ اس ضمن میں خاصا فراخ دلانہ بھی رہا ہے۔ جدید نظم کے حوالے سے ان بڑے شاعروں کے ساتھ بہت سے ایسے شاعروں کو بھی اہم گردانا گیا جو پہلی صف میں شمار نہ ہوتے تھے۔ مجید امجد اس اعتبار سے نظر انداز کیے گئے کہ بعض ناقدین نے تو ان کا ذکر تک کرنا مناسب نہ سمجھا (۱۲۳)۔ یہ رویہ خود ان کی زندگی اور اس کے بعد بھی روا رکھا گیا تاہم جدید نظم ہی کے حوالے سے لکھنے والوں مثلاً ڈاکٹر وزیر آغا، مظفر علی بیہ، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا وغیرہ نے انھیں رجحان ساز شعرا کی صف میں جگہ

دی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ نظم کے یہ رتجان ساز شاعر ایک ہی عہد سے متعلق ہیں اور عمروں کے اعتبار سے بھی تقریباً ایک سے سن و سال کے حامل ہیں۔ مظفر علی سید نے اس حوالے سے اپنی حیرانی کا اظہار کیا ہے جو خاصا معنی خیز بھی ہے:

”جب یہ معلوم ہوا کہ مجید امجد ۱۹۱۲ء میں پیدا ہوئے تھے تو یقین جانے کہ بڑی حیرانی ہوئی۔ ۱۹۱۳ء میں پہلی جنگ عظیم شروع ہوئی، میراجی، راشد اور فیض کی پیدائش بھی اسی زمانے کی ہے۔ یہ لوگ اب سے کوئی چار پانچ سال پہلے ہی اپنی بزرگی کا احساس دلانے لگ گئے تھے۔۔۔۔۔ وہ اپنے لب و لہجے سے بھی کچھ ایسی دوری کا احساس نہیں دلاتے تھے۔ گویا اس مرتبہ بھی بڑی حیرانی ہوئی حالانکہ بات بظاہر بڑی معمولی تھی۔“ (۱۲۴)

جدید اردو نظم کو استحکام بخشنے والوں میں ایک اہم نام ن۔م۔ راشد (۹ نومبر ۱۹۱۰ء - ۹ اکتوبر ۱۹۷۵ء) کا ہے۔ آزاد نظم میں اولیت کا سہرا بھی ”ماورا“ (۱۹۳۱ء) کے سر باندھا گیا ہے (۱۲۵)۔ راشد اپنے مزاج کی جولانی، انداز فکر و نظر اور رویوں کے اعتبار سے باغی شاعر ہیں، وہ مروجہ سکہ بند اصناف اور قافیہ کی پابندیوں سے انحراف کرتے ہیں کیونکہ انھیں اپنے تجربات کے داخلی آہنگ کے اظہار کے لیے یہ پابندیاں بے جا قیود محسوس ہوتی تھیں۔ وہ مواد اور ہیئت میں ہم آہنگی قائم کرنے کے قائل ہیں اس سلسلے میں انھوں نے جو تجربات کیے ہیں وہ روایتی سانچوں کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ بقول راشد:

”ادب میں نئی زندگی سے نئے موضوع پیدا ہوئے ہیں اور نئے موضوع اپنے

ساتھ لازمانی صورتیں، نئے ادبی روپ، نئے طرز نگارش لائے ہیں۔“ (۱۲۶)

اس نئے طرز نگارش کی تنہیم کے لیے وہ نئے ادبی مزاج اور ماحول کو سمجھنے پر زور دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ایک عہد کا اسلوب ضروری نہیں کہ کسی اور عہد میں یکساں قبولیت کے درجے پر فائز ہو۔ وقت کے ساتھ قوموں کے احساسات، جمالی تصورات اور معیار اخلاق میں خود بخود تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔ جو ادب نئے تجربات سے محروم ہوتا ہے وہ بالآخر اس قدر فرسودہ اور جامد ہو کر رہ جاتا ہے کہ ادب کا یہ بنیادی مقصد کہ وہ قوم کی ذہنی اور تادیبی حیثیت میں برتری پیدا کرے، اس قوم میں پروان نہیں چڑھتا۔ (۱۲۷)

راشد ایسے تخلیقی تجربات کے حامی ہیں جن میں قدرت کے ساتھ ساتھ جدت کا عنصر بھی ہو کیونکہ یہ تجربات تخلیقی ادب کے لیے نیا راستہ پیدا کرتے ہیں۔ ماضی کی روایت سے برگشتہ راشد (۱۲۸) شاید اسی لیے بظاہر ماضی کے استعاروں کو بھی تہذیبی اور فکری روایت سے محروم جانتا ہے تاہم اس سب کے باوجود اس کے لاشعور میں کہیں ماضی کے گوشوں کے لیے کشش موجود ہے جو اسے فارسی کی تہذیبی روایت کا شاعر بنادیتی ہے۔ وہ آتش کدوں میں روشن آگ سے شیفنگی حاصل کرتے ہیں، بغداد و تہران اور وسط ایشیائی شہروں میں گھومتے ہیں اور جہاں زاد کی قاف کی سی افق تاب آنکھوں کے طلسم میں ڈوبتے ابھرتے رہتے ہیں۔ یہ وہ تہذیبی و سماجی شعور ہے جو چاہنے کے باوجود ماضی سے ان کا رشتہ ٹوٹنے نہیں دیتا۔

اے حسن کوزہ گر، جاگ

در در رسالت کا روز بشارت ترے جام و مینا

کی تشنہ لبی تک پہنچنے لگا ہے

یہی وہ ندا، جس کے پیچھے حسن نام کا

یہ جواں کوزہ گر بھی

پیاپے رواں ہے زماں سے زماں تک

خزاں سے خزاں تک

۔ ("حسن کوزہ گر"، "گماں کا ممکن"، کلیات راشد، ص ۵۴۵)

زمانے کو پکارنے کا یہ رویہ ان کے تہذیبی حافظے میں محفوظ ہے۔ ان کا تہذیبی حافظہ اپنے اندر ماضی کی داستانوں کے نقوش لیے ہوئے ہے تاہم وہ اسے جدید معنویت سے بہرہ ور بھی رکھتے ہیں۔ وہ اشیا کو روایتی معنویت کے حصار سے نکال کر جدید معنویت کے دائرے میں لے آتے ہیں۔ (۱۲۹)

راشد کے یہاں سیاسی اور سماجی شعور کا اظہار بڑے موثر پیرائے میں ہوا ہے۔ وہ تیسری دنیا میں نوآبادی سماج کے ناقد ہیں اور سامراجی رویوں کو ہدف تنقید بناتے ہیں، اس کے علاوہ تیسری دنیا بھی بے جان، اپانج اور خوف زدہ مخلوق کا روپ اختیار کر چکی ہے۔ یہاں سب خواب اور ان کی تعبیریں ڈر اور خوف کے خمیر سے اُٹھتے ہیں۔ اس طرح مذہب کے بارے میں بھی

ان کا رویہ مجہول مذہب کے خلاف ہے۔ بیان کے حوالے سے راشد عربی و عجمی روایت کے علاوہ رہے ہیں ان کے یہاں الفاظ و تراکیب میں فارسی اسلوب کا غلبہ ہے اس کے علاوہ ان کی نظموں کی فضا الف لیلوی اور رومانوی قصوں کی سی ہو جاتی ہے۔ راشد کے اسی اسلوب و بیان کے سبب انھیں ”شاعروں کا شاعر“ قرار دیا گیا (۱۳۰)۔ ان کی علامات مثلاً آگ، سمندر، ریت، ہوا، زنجیر وغیرہ کو بھی اُردو نظم میں معنوی اعتبار سے اہم مقام حاصل ہے۔ (۱۳۱)

میراجی (۲۵ مئی ۱۹۱۲ء - ۳ نومبر ۱۹۴۹ء) نے اپنے تخلیقی سفر کے لیے وہ راستہ چنا جس پر چل کر انھوں نے ایک نئے طرز احساس، نئے انسان اور نئی شاعری کی بنیاد رکھی۔ میراجی کا شعری مجموعہ ”میراجی کے گیت“ (۱۹۴۳ء) اگرچہ ”ماورا“ کے دو سال بعد شائع ہوا تاہم نئی نظم کو تشکیلی دور سے نکال کر نئے مزاج سے ہم آہنگ کرنے کا کام میراجی کے حصہ میں آتا ہے۔ انھوں نے نظم کو زبان، بیان، اسلوب اور موضوع کی سطح پر ایک نئے شعور سے آشنا کیا اور نظم کو غزل کے عمومی مزاج سے الگ کیا۔ اس کے علاوہ انھوں نے تمام مانوس اصناف کو ترک کرتے ہوئے بحور و اوزان کے مروجہ پیمانوں میں تبدیلیاں کیں۔ بقول ناصر کاظمی:

”اُردو شاعری سے بغاوت، اس کی تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کے

ذخیرے سے انحراف، اس کی مروجہ تکنیکوں سے علیحدگی۔“ (۱۳۲)

غرض میراجی نے نظم کے عام چلن سے انحراف کیا اور پھر اس انحراف کے لیے اپنی ذات سے بھی برسرِ پیکار رہے۔ نئی نظم کی تشکیل کے لیے انھوں نے جو راستہ اختیار کیا وہ عربی و عجمی تہذیب کا عطا کردہ نہیں تھا بلکہ انھوں نے اپنی نظم کی فضا، ماحول، لفظیات اور تلمیحات کو اپنی ہی دھرتی سے اخذ کیا۔ ان کی دھرتی پوجا میں یہاں کے گیتوں، ثقافت اور زبان کا بنیادی حوالہ بنتا ہے۔ وہ لمحہ حال سے بار بار ماضی کی طرف مراجعت کرتے ہیں اور ماضی ان کے تجربے کو ایک تخلیقی قوت دیتا ہے (۱۳۳)۔ راشد کے برعکس اُن کا خیال یہ تھا کہ ”ماضی کے رنگ محل کی کنجی ہماری ذات کے بہت سے مسائل کو سلجھا سکتی ہے۔ اس سے انکار نہیں ہو سکتا۔“ (۱۳۴)

میراجی ہندی روایت میں اپنی جڑیں تلاش کرتے ہیں کیونکہ بقول ان کے آریانس کی ذہانت، انھیں کا حافظہ، انھی کی طبیعت نسلاً در نسلاً ان تک پہنچی ہے۔ وہ آغاز ہی سے ہندی اور سنسکرت کے زیر اثر شاعری کرتے ہیں اور کبھی کبھی تو ان کا اسلوب صریحاً ہندی ہو جاتا ہے۔ اس

اعتبار سے وہ باغی کہلاتے ہیں کہ اقبال کی وسط ایشیائی اور عجمی تہذیب و ثقافت کے مظاہر سے وجود پانے والی روایات ان کے یہاں اپنی جھلک نہیں دکھاتے۔ میراجی کا مغربی ادب اور اساطیر کا مطالعہ بے پناہ تھا اور ان اثرات کا شاعری میں ذرا نا لازمی امر تھا۔ گویا ایک طرف وہ قدیم ہندوستانی تہذیب کے دلدادہ، میرابائی اور چندی داس کے عاشق ہیں اور دوسری طرف بودیہ اور ایڈگراہلین پو (۱۳۵) کے مماثل رویے اپناتے اور فرائڈ کے عاشق نظر آتے ہیں۔ ان دور وایتوں کے ملاپ سے اردو شاعری کی جو فضا مرتب ہوئی وہ انوکھی بھی تھی اور منفرد بھی لیکن مغرب کے عمیق مطالعہ کے باوجود وہ اپنی زمینی تہذیب کے قریب ترین رہے۔ وہ جنگل، باغ، ساگر، پریت، چاند وغیرہ کی علامتیں استعمال کرتے ہیں جو دھرتی پوجا کے رجحان کے ساتھ ساتھ ان کے جنسی جذبوں کی عکاسی بھی کرتی ہیں۔

پھیلی دھرتی کے سینے پہ جنگل بھی ہیں لہلہاتے ہوئے

اور دریا بھی ہیں دُور جاتے ہوئے

اور پریت بھی ہیں اپنی چپ میں مگن

اور ساگر بھی ہیں جوش کھاتے ہوئے

ان پہ چھایا ہوا نیلا آکاش ہے

نیلے آکاش میں نور لاتے ہوئے دن کا سورج بھی ہے

شام جانے پہ ہے چاند سے سامنا

رات آنے پہ ننھے ستارے بھی ہیں جھللاتے ہوئے

اور کچھ بھی نہیں

اب تک آئی نہ آئندہ تو آئے گی، بس یہی بات ہے

اور کچھ بھی نہیں

(”دور کنارا“، مشمولہ ”تین رنگ“، کتاب نما، راولپنڈی، ۱۹۶۸ء، ص ۱۲۰، ۱۲۱)

سُر میٹھے ہیں، بول ریلے، گیت سنانے والی تو

میرے ذہن کی ہر سلوٹ میں پھیلی نغمے کی خوشبو

راگنی ہلکے ہلکے ناپے جیسے آنکھوں میں آنسو!

میرے دل کا ہر اک تار
بن کر نغمے کی اک دھار

ظاہر کرتا ہے تیرے پازیبوں کی مدھم، موہن

مستی لانے والی جھنکار

”(ایک عورت“ مشمولہ کلیات میراجی، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، اردو مرکز لندن، ۱۹۸۵ء، ص ۳۶)
اپنی زمین سے اتنی قربت کے باوجود میراجی کی نظموں سے ابہام کا گلہ کیا جاتا ہے۔ یہ
ابہام کچھ تو اس وجہ سے ہے کہ وہ شعوری طور پر قدیم اور جدید ہیئت کا ملاپ کر رہے تھے اور دوسرا یہ
کہ ان کی دروں بینی کے سبب ان کی علامتیں اتنی ذاتی اور داخلی ہو جاتی ہیں کہ انہیں سمجھنا مشکل ہو
جاتا ہے۔ نفسی الجھنوں اور کیفیات کو لفظوں میں پیش کرنا آسان کام نہیں اس کے اظہار کے لیے
مروجہ زبان کے پیمانے بدلنے کی ضرورت پڑتی ہے اور نئی تراکیب، بندشوں، استعاروں اور
علامات کو بار بار سامنے لانا پڑتا ہے (۱۳۶) لیکن اس کے باوجود انہیں مہمل نظمیں کسی طور قرار
نہیں دیا جاسکتا۔ مختار صدیقی اسی بات کو واضح کرتے ہیں کہ ہماری مروجہ شعری ترتیب میراجی کو
سمجھنے کے لیے ناکافی ہے اس لیے

”میراجی کی نظمیں، ایک عملی اور زندہ قوت نہ بننے دی گئیں۔۔۔ اور ہماری

روایت پرستی کے ٹیلے پن نے ان نظموں کو مبہم قرار دیا۔ ان کو ذہنی الجھاؤ، نثری

سپاٹ پن اور غیر مربوط خیالی اثراتوں کا سرچشمہ قرار دیا۔“ (۱۳۷)

میراجی کی نظمیں اپنے اسلوب، فضا اور موضوع کے اعتبار سے انسان کی زندگی کے ان
پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہیں جو عموماً مجہول اخلاقی معیارات کی نذر ہو جاتے ہیں۔ وہ جرأت مند شاعر
ہیں اس لیے انہیں ”پورا آدمی“ قرار دیا گیا۔ (۱۳۸)

فیض احمد فیض (۱۳ فروری ۱۹۱۱ء - ۲۰ نومبر ۱۹۸۴ء) جدید نظم میں رجحان ساز رویوں
کے حامل شاعر ہیں۔ وہ اپنی روایت کا شعور رکھتے ہیں اور اس سلسلے میں ان کا لہجہ غزل کے قریب تر
محسوس ہوتا ہے۔ انھوں نے مغرب کا اثر قبول کرتے ہوئے آزاد اور معری نظم کے تجربات بھی کیے
تاہم وہ ہیئت کی نسبت خیال کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔

فیض اردو شاعری کی مانوس روایت کے شاعر ہیں، وہ اس امر کے قائل ہیں کہ کوئی بھی

تجربہ اس وقت تک کامیاب نہیں ہوتا جب تک اس میں روایت کا جو ہر روح کی طرح سرایت نہ کر جائے (۱۳۹)۔ فیض اول و آخر شاعر ہیں، اقبال کی طرح مفکر نہیں اس لیے ان کے یہاں فکر سے زیادہ خلوص میں ڈوبی ہوئی صداقت کی جڑیں گہرائی تک اتری نظر آتی ہیں (۱۴۰)۔ فیض کی نظموں میں تغزل کا بھرپور اور پُر زور رچاؤ ملتا ہے حتیٰ کہ ان کی امیجری، تلازمات، علامات اور تراکیب تک غزل کی روایت سے مستعار لی گئی ہیں کیونکہ بقول فیض غزل کی امیجری اور تلازمات کے استعمال سے بات آسانی سے کی جاسکتی ہے اور انھیں غزل کی روایت یوں بھی پسند ہے (۱۴۱)۔ نظم ”زنداں کی ایک شام“ کے چند اشعار دیکھیں۔

شام کے چچ و خم ستاروں سے زینہ زینہ اتر رہی ہے رات
یوں صبا پاس سے گزرتی ہے جیسے کہہ دی کسی نے پیار کی بات
صحرا زنداں کے بے وطن اشجار سرنگوں محو ہیں بنانے میں
دامن آسماں پہ نقش و نگار

(”زنداں کی ایک شام“ مشمولہ ”نسخہ ہائے وفا“، مکتبہ کارواں لاہور، ص ۱۷۹)

مرے دل مرے مسافر ہوا پھر سے حکم صادر
کہ وطن بدر ہوں ہم تم دیں گلی گلی صدائیں
کریں رخ نگر نگر کا کہ سراغ کوئی پائیں
کسی یار نامہ بر کا ہر ایک اجنبی سے پوچھیں
جو پتہ تھا اپنے گھر کا سر کوئے ناشایاں
ہمیں دن سے رات کرنا کبھی اس سے بات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا تمہیں کیا کہوں کہ کیا ہے
شب غم بری بلا ہے ہمیں یہ بھی تھا غنیمت
جو کوئی شمار ہوتا ہمیں کیا برا تھا مرنا
اگر ایک بار ہوتا

(”دل من مسافر من“ مشمولہ ”نسخہ ہائے وفا“، ص ۵۹۵، ۵۹۶)

فیض یہ بات تو تسلیم کرتے ہیں کہ انھوں نے ہیئت اور تکنیک کے سلسلے میں ایلٹ،

ایزرا پاؤنڈ اور میٹس وغیرہ کا اثر قبول کیا لیکن اپنی روایت سے الگ ہو کر خارجی پیرائی اختیار کرنے کے حق میں نہیں ہیں (۱۴۲)۔ فیض کی علامات اپنا مخصوص ذہنی پس منظر رکھتی ہیں۔ سحر، رات، ظلمت، سویرا، دارورسن، پرچم، مقتل، قفس، زنداں وغیرہ ایسی علامات ہیں جو اپنی عمری حسیات کے مطابق نئے پیرائے میں ڈھل گئی ہیں۔ غزل کی ان علامتوں کو فیض نے نئے معنی دیئے ہیں۔ وہ اس بات کے قائل ہیں کہ

”شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں، مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے۔ گرد و پیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ اس کی بینائی پر ہے۔ اسے دوسروں کو دکھانا، اس کی فنی دسترس پر، اس کے بہاؤ میں دغل انداز ہونا، اس کے شوق کی صلاحیت اور لہو کی حرارت پر۔۔۔۔۔ اور یہ تینوں کام مسلسل کاوش اور جدوجہد چاہتے ہیں۔۔۔۔۔ حیات انسانی کی اجتماعی جدوجہد کا اور اس جدوجہد میں حسبِ توفیق شرکت، زندگی کا تقاضا ہی نہیں، فن کا بھی تقاضا ہے اور فن اسی زندگی کا ایک جزو اور فنی جدوجہد اسی جدوجہد کا ایک پہلو ہے۔“ (۱۴۳)

ڈاکٹر نصرت چوہدری فیض کو پیدائشی طور پر نازک احساسات اور جذبات کا مالک قرار دیتی ہیں (۱۴۴) اور ایسا حساس شاعر اپنے گرد و پیش کے نشیب و فراز سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ فیض ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے اور ترقی پسندی کی اصل روح کو انھوں نے فنی معیارات کو متاثر کیے بغیر اپنی شاعری میں سمویا ہے۔ تاہم انھوں نے ذاتی طور پر خود پر موضوعات کی کوئی قید نہیں لگائی، ایک ترقی پسند ادیب یا شاعر، ذاتی اور اجتماعی، بنیادی اور ضروری، اہم اور غیر اہم ہر قسم کے تجربات کر سکتا ہے۔

جدید نظم کے یہ تین رویے راشد، میراجی اور فیض کی شکل میں اپنے تخلیقی جوہر دکھاتے ہیں۔ اس کے مقابل مجید امجد اپنی الگ روایت کی تخلیق کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ناقدین کے رویوں سے قطع نظر جب مجید امجد کی شعری اقلیم کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو وہ اسلوب اور موضوع کے اعتبار سے اپنا الگ مقام بناتے ہیں۔ یہ بات بھی درست ہے کہ ان تینوں شاعروں کو جو مقبولیت اور قبولیت آغا ز ہی سے نصیب ہوئی وہ مجید امجد کے حصے میں نہ آ سکی۔ راشد کی ”ماورا“ (۱۹۴۱ء) اس کی شخصیت اور لہجہ مل جل کر ان کی شاعری کو ایسا مقام عطا کر دیتے ہیں جو سطحی مباحث سے بلند

تر ہے، فیض کی شخصیت، ترقی پسندی، لینن ایوارڈ اور بین الاقوامیت ان کی شاعری کو قبول عام بخشی ہے جب کہ میراجی اپنی شخصیت کے تمام تر بکھراؤ کے باوجود لکھنے لکھانے میں بہت سنجیدہ اور منصوبہ ساز رہے۔ ڈیڑھ ہزار صفحات پر مبنی کلیات، تراجم، تنقید، حلقہ کی کارروائیاں اس انداز کے بہت سے کام محض چلتے پھرتے ہونا ممکن نہیں ہے بلکہ اس کے لیے ایک سوئی، منصوبہ بندی اور طریقہ کار کی ضرورت ہوتی ہے اور یہ انداز ان کی بظاہر بکھری ہوئی شخصیت (جو فوراً لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر لینے کی صلاحیت رکھتی تھی) میں بدرجہ اتم موجود تھا۔ اس کے برعکس مجید امجد ادبی اداروں، تحریکوں، شخصیت کی کرشمہ سازیوں، سماجی تعلقات اور میل ملاپ کے رویے سے گریزاں رہے۔ ان کی ساری زندگی گوشہ تنہائی میں گزری۔ وہ ادبی مراکز سے دور رہے اور عمر کا بڑا حصہ دو چھوٹے شہروں (جھنگ، ساہیوال) ہی میں گزار دیا۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ فیض اور راشد کے برعکس ان کا پہلا مجموعہ ۱۹۵۸ء میں (ماوراء کی اشاعت کے سترہ سال بعد) منظر عام پر آیا۔

اس صورتِ حال میں انھیں قبولیت اور مقبولیت کے وہ معیارات میسر نہ آ سکے جو دوسرے شعرا کا حصہ رہے تاہم ان کی پوری زندگی کے جائزہ کے بعد یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ وہ تخلیق کے عمل سے کسی لمحے میں بھی خود کو الگ نہیں کر سکے۔ نہ ہونے کے برابر سماجی مصروفیات کا ایک مثبت پہلو یہ رہا کہ وہ ارد گرد سے بے نیاز ہو کر محض تخلیق کو اولیت دیتے رہے اور لمحہ لمحہ بدلتی تخلیقی صورتِ حال کو قریب سے محسوس کرتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی پوری زندگی بذاتِ خود ایک نظم کی سی شکل اختیار کر گئی۔

راشد، میراجی اور فیض کے ہم عمر ہونے کے ناطے انھیں وہی دور دیکھنے کا موقع ملا جو ان تینوں شاعروں کے تجربے میں آیا۔ سیاسی و سماجی صورتِ حال، بدلتے تناظر، مزاجی کیفیت وغیرہ ان شاعروں کا تجربہ بنی تاہم اپنے عہد کو محسوس کرنے اور اسے تخلیقی سطح پر پرکھنے کا انداز سب کا جدا جدا ہے۔

مجید امجد کے یہاں موضوعات اور اسلوب کی سطح پر جو تبدیلیاں دیکھنے کو ملتی ہیں وہ ان کے ذاتی محسوسات کا حصہ ہیں۔ جس دور میں راشد، میراجی اور فیض نئی نظم کی بنیادیں رکھ رہے تھے اس دور میں مجید امجد روایتی موضوعات اور ہیئتوں میں خود کو بیان کر رہے تھے جو اس بات کا واضح ثبوت ہے کہ ان کے یہاں جدت کا احساس کسی ردِ عمل کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ یہ تبدیلی ان کے

اندر سے بیدار ہوئی تھی۔ یہ بتدریج تبدیلی موضوع، ہیئت، اسلوب اور بحور و قوافی کی سطح پر اس طور اپنا رنگ دکھاتی ہے کہ مجید امجد جدت پسندی اور تنوع میں سب سے منفرد مقام پر آن کھڑے ہوتے ہیں۔

ن۔ م۔ راشد کے موضوعات کا دائرہ خاص وسیع ہے، وہ اپنے عصر کو محسوس کرتے ہیں اور بعض اوقات اس کے خلاف شدید ردِ عمل ظاہر کرتے ہیں۔ سیاسی اور سماجی موضوعات پر ان کا نقطہ نظر بہت واضح ہے وہ تیسری دنیا بالخصوص برصغیر میں سامراجی تسلط کے سخت خلاف ہیں اس کے علاوہ وہ نام نہاد مذہبی اخلاقیات کو بھی تنقید کا نشانہ بناتے ہیں، ان کا اسلوب بلند آہنگ اور فارسی روایت کا امین ہے جب کہ مجید امجد کے یہاں اپنے گرد و پیش کو دیکھنے کا رویہ ردِ عمل سے زیادہ قبولیت کا رجحان رکھتا ہے۔ وہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے مظاہر سے بڑے موضوعات کی تخلیق کرتے ہیں ان کے یہاں سامراجی رویوں کے خلاف ردِ عمل کا اظہار بھی ہے مثلاً ان کی نظمیں ”قیصریت“، ”درسِ ایام“ اور ”کہانی ایک ملک کی“ قابل ذکر ہیں تاہم یہ ان کا عمومی رجحان نہیں۔ وہ موضوعات کو کسی واقعاتی یا معروضی صورت میں قید نہیں کرتے بلکہ اسے پھیلاتے چلے جاتے ہیں۔ ”کنواں“، ”پنواڑی“ اور ”امروز“ ایسی نظمیں بیک وقت زندگی، وقت، جبریت اور ذات کے کرب کی نمائندگی کرتی ہیں۔ اس کے علاوہ ان کا دھیمہ انداز اپنے اندر دیکھنے اور اپنے اندر خیر و شر کی کش و مکش کو محسوس کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ فلسفیانہ اور سائنسی شعور پر کبھی گئی نظمیں ان کے تناظر کی وسعت کو واضح کرتی ہیں اس طرح ہیئتوں اور بحور کا جو تنوع مجید امجد کے یہاں ہے وہ راشد کے یہاں نظر نہیں آتا۔

میراجی کی شاعری کا نفسی اور ذاتی حوالہ خاص اہمیت کا حامل ہے۔ وہ اپنا رشتہ عربی اور عجمی روایت سے توڑ کر ہندی روایت اور اساطیر کے ساتھ جوڑتے ہیں۔ ان کے یہاں مشاہدے اور اسے نظم کر دینے کی بے پناہ صلاحیت ہے۔ مجید امجد ان معنوں میں تو میراجی کے قریب ہیں کہ انھوں نے بھی اپنا رشتہ مقامی ثقافت اور وادی سندھ کی تہذیب کے ساتھ جوڑا ہے۔ وہ بیلوں کی تہذیب کو اپنے تہذیبی لاشعور کا حصہ بناتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے یہاں ہندی الفاظ اور ہندی فضا نظر آتی ہے تاہم یہ فضا اور روایت ان کی انفرادیت کو ختم نہیں کرتی۔ وہ ہندی مزاج، زمین کی بوباس اور مقامی ثقافت کے ذرائع کو تخلیقی شخصیت کا حصہ بناتے ہیں مگر اسے خود پر غالب

نہیں کرتے۔ اس طرح مجید امجد کے یہاں اپنے موضوع کے حوالے سے ایک خاص اپروچ ملتی ہے۔ وہ میراجی کی طرح موضوع کی مرکزیت سے ہٹتے نہیں بلکہ وہ موضوع کے قریب رہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس حوالے سے وہ اس قدر سنجیدہ ہیں کہ آخری دور میں ہر قسم کے ہفتی تجربات اور توانی کے التزامات سے بھی ہاتھ کھینچ لیتے ہیں۔ میراجی کا ابہام مجید امجد کے یہاں تخلیقی قوت بن گیا ہے۔ وہ درجہ بدرجہ موضوع کے حوالے سے نئے نئے چلے جاتے ہیں۔ ان کے یہاں کسی موضوع کی پیش کش کا انداز آغاز سے آخر تک تبدیل شدہ قالب میں دیکھ سکتے ہیں۔ مثلاً وقت کا موضوع ان کے ابتدائی دور کی نظموں سے لے کر آخری دور کی نظموں تک بتدریج ارتقائی شکل میں ملے گا۔ اس کے علاوہ میراجی اور مجید امجد کے یہاں اسلوب کی مماثلت مل جائے گی۔ دھیم اور اندر تک اترنے والا انداز دونوں کے یہاں ملتا ہے تاہم مجید امجد موضوعات کی وضاحت کے سبب اپنا زیادہ موثر ابلاغ رکھتے ہیں۔ میراجی کے مقابلے میں مجید امجد کی علامات زیادہ واضح اور بلند ہیں، تیز لفظیات اور تراکیب کے حوالے سے بھی مجید امجد کا ذخیرہ مقدار اور معیار ہر دو حوالے سے زیادہ ہے اور جتنے ہمکتی اور عرضی تجربات مجید امجد نے کیے ہیں، میراجی کے یہاں نظر نہیں آتے، تاہم میراجی کے یہاں اظہار کی جرأت، نفسی اور نفسیاتی موضوعات کو کہہ دینے کی صلاحیت مجید امجد سے زیادہ ہے۔ میراجی اور مجید امجد کے حوالے سے ایک اور بات اہم ہے کہ بعض موضوعات مثلاً تنہائی، کرب ذات وغیرہ دونوں کے یہاں ملتے ہیں مگر مجید امجد نے ان موضوعات کو کسی ایک مقام تک محدود نہیں کیا بلکہ وہ اسے پھیلاتے چلے گئے ہیں۔ مجید امجد کی تنہائی محض تنہائی نہیں رہی بلکہ وہ سماج اور کائنات کی تنہائی میں تبدیل ہو گئی۔ اس طرح فلسفیانہ شعور اور جدید سائنسی موضوعات کی تفہیم جس وسیع تر تناظر میں مجید امجد کے یہاں ملے گی میراجی کے یہاں نظر نہیں آئے گی۔

فیض کا معاملہ ذرا مختلف ہے، فیض اپنے موضوعات، اسلوب اور بیان میں ایک خاص دائرے سے باہر نہیں آتے، وہ عشق اور انقلاب کے شاعر ہیں جس کا اظہار ان کی ذات اور سماج کے ذریعہ ہوا ہے۔ فیض کا کلاسیکی مزاج انھیں اس دائرے سے باہر جانے سے روک رکھتا ہے تاہم ان کا انداز بیان، دلفریب لہجہ اور اسلوب اشیاء، مظاہر، واقعات اور صورت حال کو نئے انداز سے بیان کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ فیض، راشد، میراجی اور مجید امجد سے ان معنوں میں

بالکل مختلف ہیں کہ انھوں نے نئی نظم اور جدید تر شعری صورت حال کو من و عن قبول نہیں کیا۔ وہ اپنے موضوع اور بیان میں روایتی رہتے ہیں تاہم ان کی تراکیب، تشبیہات اور علامات کلاسیکی ہونے کے باوجود اپنے عہد کی سیاسی و سماجی صورت حال کو بیان کرتی ہیں، مجید امجد چونکہ جدید نظم کے اسالیب کو اپناتے ہیں اور نظم کے کھلے پن اور غیر متغزلانہ انداز کو پسند کرتے ہیں اس لیے ان کا انداز فیض سے یکسر مختلف ہو جاتا ہے۔ اس طرح تراکیب، لفظیات، علامات اور نظم کے فکری اور فنی تجربات کے اعتبار سے مجید امجد فیض سے نہ صرف منفرد ہیں بلکہ وسیع تر تناظر کے حامل ہیں۔

نظم کی روایت، موضوعات کے تعین اور اپنے ہم عصروں سے فکری و فنی امتیازات ایسے مباحث کے جائزہ کے بعد مجموعی حوالے سے دیکھیں تو مجید امجد نہایت منفرد اور بڑے شاعر کے روپ میں نظر آئیں گے۔ نئی نظم جس نئی شعری صورت حال اور نئے فنی اور فکری تقاضوں کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس کے معیارات کو مجید امجد نہ صرف پورا کرتے ہیں بلکہ اس میں خاطر خواہ اضافہ بھی کرتے ہیں (۱۳۵)۔ مجید امجد نے موضوعات کے پھیلاؤ، بیان، ہیئت و عروض کے تجربات کے حوالے سے جو نیا لہجہ اختیار کیا ہے وہ انھیں ان کے ہم عصروں اور آنے والوں سے ممتاز کرتا ہے۔



حوالہ جات و حواشی

- ۱۔ ڈاکٹر عنوان چشتی، ”اردو میں جدیدیت کی روایت“ (لاہور، تخلیق مرکز، س۔ن۔) ص ۱۴۔
- ۲۔ انیس ناگی، ”آزاد نظم سے نثری نظم تک“ (مضمون) مشمولہ سہ ماہی ”دانش ور“ (لاہور) آزاد نظم نمبر (شمارہ ۴، جولائی ۱۹۸۹ء) ص ۶۔
- ۳۔ احتشام حسین، ”نظم اور نظم جدید پر چند اصولی باتیں“ (مضمون) مشمولہ ”نگار“ کراچی، جدید شاعری نمبر (جولائی اگست ۱۹۶۵ء) ص ۵۰۔
- ۴۔ عارف ثاقب، ”انجمن پنجاب کے مشاعرے“ (لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء) ص ۳۶۔
- ۵۔ ڈاکٹر محمد صادق، ”محمد حسین آزاد“ مشمولہ ”تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند“، جلد نہم، (لاہور، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۲ء) ص ۳۱۳-۳۱۲۔
- ۶۔ حالی، ”مجموعہ نظم حالی“، ابتدائیہ (حالی کی کہانی حالی کی زبانی)، (لاہور، شیخ مبارک علی، ۱۹۳۲ء) ص ۷۔
- ۷۔ عبدالقادر سروری، ”جدید شاعری“، ص ۸۲۔
- ۸۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھئے:
- i۔ ڈاکٹر سہیل احمد خان، ”قومی اور ملی شاعری“، مشمولہ (تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، جلد نہم) ص ۳۰۰۔
- ii۔ عارف ثاقب، ”انجمن پنجاب کے مشاعرے“، (الوقار، لاہور ۱۹۹۵ء)۔
- ۹۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ”جدید شاعری“، (کراچی، اردو دنیا، ۱۹۶۱ء) ص ۱۵۔
- ۱۰۔ ڈاکٹر عنوان چشتی، ”اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت“، ص ۱۵۳۔
- ۱۱۔ محمد حسین آزاد، ”نظم آزاد“، (دیباچہ) ص ۲۹۔
- ۱۲۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ”اردو شاعری کا مزاج“، (لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۹ء) ص ۳۴۹۔
- ۱۳۔ ڈاکٹر وقار احمد رضوی، ”تاریخ جدید اردو غزل“ (اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اول ۱۹۸۸ء) ص ۳۳۲۔

۱۴۔ i۔ دادا ازم (Dadaism):

فروری ۱۹۱۶ء میں زیورچ میں اس تحریک کا آغاز ہوا اور پہلی جنگ عظیم کے بعد حالات نے اس کی کروٹ لی کہ یہ تحریک پیرس میں تیزی سے مقبول ہو گئی پھر اس کے اثرات برلن اور دوسرے یورپی شہروں میں بھی پھیل گئے۔ اس تحریک کا آغاز ایک رومانوی نرسانہ زارا، ایک الساشن (Alsatian) ہانس آرپ اور دو جرمن ہیوگو بال اور چرڈ ہیولینسیک نے کیا تھا۔ یہ تحریک ادب، مصوری، فلسفہ اور موسیقی کی دنیا میں ہر چیز سے بغاوت تھی۔ تحریک نے ایسے دور میں جنم لیا جب ہر چیز سے ایمان اٹھ گیا تھا میکا کی نظام نے فرد کا دائرہ کار محدود کر دیا تھا۔ جب یورپ پہلی جنگ عظیم کی لپیٹ میں تھا تو دادا ازم کی بنیاد رکھنے والے خود کوفن وادب کے لیے وقف کیے ہوئے تھے ان کے لیے کچھ بھی مقدس نہ تھا وہ نہ تو کیونسٹ تھے، نہ انارکسٹ اور نہ ہی صوفی، ان کی تحریک مکمل طور پر تمام اخلاقی اور مذہبی اصولوں اور اقدار سے عاری تھی۔ بقول George Grosz:

"We spat upon everything including ourselves."

(Dada & Surrealism by W. E. Bigsby, London, 1972, p.5)

دادا ازم کے منشور کا بنیادی لفظ تھا "Nothing"۔ دادا ازم کسی پر اعتماد کرنے کو تیار نہ تھے حتیٰ کہ ان کا کہنا تھا کہ جو صحیح دادا ازم ہیں وہ خود دادا ازم کے بھی خلاف ہیں کیونکہ ہر وہ چیز جو کسی بھی اصول کے تحت موجود ہے اس سے انحراف ہی دادا ازم ہے۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوری کا مصنف لکھتا ہے کہ

"The term was meant to signify everything and nothing or total freedom, anti rules, ideals and traditions In art and literature manifestations of this 'aesthetic' were mostly collage effects: the arrangement of unrelated objects and words in a random fashion."

(Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, by J.A. Cuddon, Penguin Books, England, 1994, p.215-216)

دادا ازم کو ایک غیر سنجیدہ، منفی، ہنسٹریائی، بے ہنگم اور تخریبی تحریک قرار دیا جاتا ہے۔ اس تحریک

کے علم برداروں کا کہنا تھا کہ وہ طوفانی جھکڑ ہیں جو بادلوں اور دعاؤں کی چادر کو بھی پھاڑ ڈالتے ہیں اور بربادی، آتش زنی اور گلے سڑنے کے عظیم الشان تماشے کی تیاری کرتے ہیں۔ وہ دادا ازم سے مراد بے ساختگی سے پیدا ہونے والے ہر جذبے پر یقین، لیتے ہیں۔ انھوں نے اس تحریک کا نام بھی انتہائی مضحکہ خیز انداز میں رکھا یعنی زارانے ڈکٹری اٹھائی اور بغیر کسی ارادے کے ہاتھ میں لے کر کھولا جو صفحہ کھلا اس پر پہلا لفظ ”دادا“ لکھا تھا لہذا یہی نام تحریک کے لیے تجویز ہوا۔ ان کا دعویٰ تھا کہ زندگی کی طرح ادب بھی زنانے پن کا شکار ہو چکا ہے لہذا وہ اس کو اب مردانگی سکھائیں گے۔ انھوں نے اس سلسلے میں تصویروں کی نمائش کی، موسیقی کی محفلیں سجانیں، نظمیں لکھیں اور اپنا رسالہ نکالا۔ اس تحریک کے اثرات، انگلینڈ اور امریکہ میں ایذا رپاؤنڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے ہاں بھی پائے جاتے ہیں۔ یہ تحریک چونکہ معدومیت کی علم بردار تھی اس لیے جلد ہی ۱۹۲۱ء میں سرریزم کی تحریک میں ضم ہو گئی کیونکہ بقول ابوالاعجاز حفیظ صدیقی:

”سرریزم تحت الشعوری اور خواب گوں تمثالیں پیش کرنے کی شعوری کوشش کا نام ہے جب کہ دادا ازم فن کی دنیا میں محض انارکی اور لا قانونیت کی حیثیت رکھتا ہے، اس تحریک کو منفی آرٹ یا منافی فن قرار دیا گیا ہے۔ جہاں تک شعر و ادب کا تعلق ہے، دادا ازم کے علمبرداروں نے جو شاعری کی وہ نہ صرف غیر مربوط تھی بلکہ معنوی اعتبار سے بھی تہی دست تھی۔ اپنے نظریات فن کے اعتبار سے یہ لوگ اس بے ربطی اور معنوی تہی دستی کے ہی مبلغ اور علم بردار تھے۔“

(ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (مرتب) ”کشاف تنقیدی اصطلاحات“، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء، ص ۷۷۔)

ii۔ سرریزم (Surrealism):

دادا ازم سے وابستہ بہت سے ادیب اور شاعر بعد میں سرریزم سے وابستہ ہو گئے۔ آندرے بریتاں جو پہلے دادا ازم کا حامی تھا اس نے اپنا اور اپنے گروہ کا ایک نیا منشور اکتوبر ۱۹۲۳ء میں شائع کیا۔ ”سرریزم کا اعلان“۔ اور یوں ایک نئی تحریک کا آغاز ہو گیا۔

Super Realism کی اصطلاح سب سے پہلے Guillaume Appolinaire (۱۸۸۰ء-۱۹۱۸ء) نے استعمال کی تھی لیکن اس اصطلاح کو صحیح معنوں میں اس وقت برتا گیا جب آندرے بریتاں نے اپنے منشور کا اعلان کیا اور یہ کہا گیا کہ دماغ کو منطق اور استدلال سے آزاد

ہونا چاہیے۔ بریتاں دراصل فرائیڈین تحلیل نفسی سے متاثر تھا اور اس نے hypnosis کے زیر اثر میکاکی لکھتے کا تجربہ بھی کیا تھا۔ چنانچہ سرریلیٹ خاص طور پر دل چسپی رکھتے تھے کہ

"..... in the study and effects of dreams and hallucinations and also in the interpenetration of the sleeping and waking conditions on the threshold of the conscious mind that, kind of limbo where strange shapes materialize in the gulfs of the mind." (J. A. Cuddon, Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, London, 1994, p.936)

انھوں نے اپنی تحریک کو فطرت کی عقلی و روحانی قوتوں کے خلاف فن کی بغاوت اور نفس کی غیر عقلی قوتوں کا اعلان آزادی قرار دیا۔ اس تحریک کا اثر قبول کرنے والوں میں فرانسیسیوں کی تعداد بیشتر تھی مثلاً لوئی آراگون، پال ایلیوارڈ، بنجامن پرت اور فلپ سوپولت وغیرہ۔ سرریلیٹ مصور زیادہ مشہور اور مقبول ہوئے، مثلاً شیریکو، میکس ارنسٹ، پکاسو اور سیلوئیڈور ڈالی وغیرہ، سرریلیٹ شاعروں نے اشاریت پسندوں خصوصاً رابو کا خاصا اثر قبول کیا یعنی ہر ظاہر اور بین چیز سے انکار، ہر اخلاقی قدر سے نفرت، آرٹ کی ہر روایت سے گریز، نظم کی ہر بندش سے آزادی۔ انھوں نے انتشار، ابہام، غیر معمولی اور اچھوتی مثالوں، تشبیہوں عجیب و غریب نقوش اور ان جانے مثالی پیکروں سے ایک نیا جہان آباد کرنے کی کوشش کی۔ دادا ازم کی نسبت سرریلیزم کا اثر ایک عرصے تک دنیا پر مرتب رہا۔ شاعری کے علاوہ ان نظریات نے ناول، تھیٹر، مصوری اور سنگ تراشی کو بھی بہت متاثر کیا۔ لکھنے والوں کی ایک بڑی تعداد، اس کے زیر اثر conscious، semi-conscious، داخلی دنیا کے انتشار اور فرد کے جہنم کا کھوج لگانے میں مصروف رہی۔ اس کے نتیجے میں انھوں نے شعور کی رو کے تجربات بھی کیے۔ سرریلیٹ شاعری کے نمونے تو اب کبھی کبھار دیکھنے کو ملتے ہیں لیکن ڈرامہ اور ناول پر ابھی بھی اس تحریک کا اثر باقی ہے۔ اس کے نمایاں لکھنے والوں میں Jean Genet، Eugene Ionesco، Antonio Artand، William Burroughs، Samuel Beckett وغیرہ شامل ہیں۔

دادا ازم اور سرریلیزم کے مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجئے:

- i. Dada and Surrealism, by C.W.E. Bigsby, London, 1972.
- ii. Dada, Art and Anti-Art, by Hans Richter, London, 1965.
- iii. Critical Approaches to Literature, by David Daiches, London, 1981.
- iv. Literary Terms and Criticism, by John Peck & Martin, Palgrave, 1993.

۱۵۔ وجودیت (Existentialism):

وجودیت کا بانی سورن کیر کے گارڈ (۱۸۵۵-۱۸۱۳ء) کو قرار دیا جاتا ہے۔ گو محققین نے وجودیت کی بعض مبادیات کو قدیم یونانی فلسفے میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن تمام ناقدین اس امر پر متفق ہیں کہ وجودی نظریات کا منبع کیر کے گارڈ کی کتابیں خصوصاً (۱۸۴۳ء) "Fear and Trembling" (۱۸۴۴ء) "The Concept of Dread" اور (۱۸۴۸ء) "Sickness up to Death" ہیں۔ وجودیت کی اصطلاح کے عام معانی یہ بیان کیے جاتے ہیں:

"The term existentialism means "pertaining to existence"; or in logic, "predicating existence". Philosophically, it now applies to a vision of the condition and existence of man, his place and function in the world, and his relationship, or lack of one, with God."

(Dictionary of Literary Terms, by J.A.Cuddon, 1994, p.316)

وجودیت کی تحریک دوسری جنگ عظیم کے بعد مغربی معاشرے میں پیدا ہونے والے واقعات کے ردِ عمل میں اپنی انتہائی مقبولیت کو پہنچی۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ جنگ نے نہ صرف مغرب کے سیاسی نظام کو توڑ پھوڑ دیا تھا بلکہ سماجی، معاشی، مذہبی اور اخلاقی قدروں اور روایات کو پامال کر کے معاشرے کو خلا میں معلق کر دیا تھا۔ مغربی معاشرہ مایوسی، تنہائی اور غیر یقینی مستقبل کے اذیت ناک عمل سے گزر رہا تھا۔ ان حالات میں وجودیت کی تحریک نے اُسے سہارا دیا تاکہ افراد، طبقہ یا جماعت

اپنے لیے نئی قدریں یا روایت پیدا کر کے اپنی زندگی کو مقصدیت اور معنویت دے سکے لیکن جہاں اس تحریک نے معاشرے کو جنگ کی پامالی سے نکالا وہیں اس نے آگے چل کر معاشرے میں انارکی کے رجحانات پیدا کیے۔ اس لیے یہ تحریک مغربی معاشرے کو مثبت راہوں پر نہیں ڈال سکی۔ فلسفے کی تاریخ میں ہمیشہ معروضیت اور موضوعیت زیر بحث رہی ہے۔ کبھی فرد کی داخلی دنیا کے مسائل زیر بحث آئے اور وجدانیت و روحانیت بنیاد بنی اور کبھی معروضیت کے حامیوں نے اپنے نظریات کی بنیاد عقل کو قرار دیا۔ جان لاک نے انسان کی حیات کو علم کا واحد ذریعہ کہا تو ہیگل نے تصور یا روح کو تمام مظاہر کا جوہر کہا (ڈاکٹر ہیرلڈ ہونڈنگ "تاریخ فلسفہ جدید" (جلد دوم) مترجم: خلیفہ عبدالحکیم، نفیس اکیڈمی، کراچی، ۱۹۸۷ء، ص ۲۱۱) ہیگل کے فلسفے کا رد عمل ہی کر کے گارڈ کے نظریات تھے۔ اس کا کہنا تھا کہ

"Subjectivity is truth, subjectivity is reality".

(Soren Kierkegaard Concluding Unscientific Postscript,

Tr. David, Swenson, Lillian Marvin Swenson and

Walter Lowrie, Princeton, New Jersey, 1941, p.183.)

گویا آدمی بحیثیت انسان حقیقت نہیں بلکہ اپنے وجود کے حوالے سے حقیقت ہے اور حقیقت کے حوالے سے سچائی داخل کا معاملہ ہے اور یہی داخلی موضوعیت ہے۔ اس دور میں ڈارون کے نظریات نے معروضیت کے حامیوں کو مضبوطی عطا کی اور مذہب کو محض نجی عقیدہ بنا کر انسانوں سے ایک روحانی سہارا چھین لیا یوں انسانی فکر کا مقدر خلا کی کھوٹی تنہائیاں بن گئیں لیکن پھر سائنسی ترقی اور بیسویں صدی کے منشر حالات نے جن کا پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے، انسان کو اپنے داخل کی طرف متوجہ ہونے اور اپنے وجود کا اثبات کرنے کے لیے بے چین و مضطرب کر دیا۔ فلسفیانہ ذہنوں میں یہ سوال اٹھنے لگا کہ کیا مادی اور خارجی سطح پر اپنے وجود کو کھونے کے بعد ہم اپنے داخلی وجود کو بچا سکتے ہیں اس سوال کا جواب ٹاں پال سارتر نے دیا کہ ہاں ایسا ممکن ہے۔

وجودیت کے دو نمایاں رنگ ہیں، ایک مذہبی یا الہیاتی وجودیت (Theistic

Existentialism) جس کی نمائندگی کیر کے گارڈ کرتا ہے جس کا خیال ہے کہ انسان خدا کے

ذریعے اور خدا کی ذات میں اپنی بے چینی، اضطراب اور بے صبری سے نجات پاسکتا ہے اور اس

طرح ذہنی سکون اور روحانی بالیدگی پاتا ہے۔ دوسرا رنگ لادینی یا دہری وجودیت (Atheistic Existentialism) ہے جس کی نمائندگی ژاں پال سارتر کرتا ہے اور جس کے مطابق وجود جو ہر پر مقدم ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ میں ہوں، اس لیے میں سوچتا ہوں، وہ انسان کو کوئی شے نہیں بلکہ متحرک ہستی، ایک فعلیت قرار دیتا ہے۔

”جس دہری وجودیت کا میں ایک نمائندہ ہوں، وہ زیادہ استقامت کے ساتھ اعلان کرتی ہے کہ اگر خدا موجود نہیں تو بھی کم از کم ایک ہستی ایسی ضرور ہے جس کا وجود اس کے جوہر پر مقدم ہے یعنی ایک ایسی ہستی جو اپنے تصور سے پہلے موجود ہوتی ہے۔ یہ ہستی انسان ہے، ہیڈیگر کے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ انسانی حقیقت ہے۔“

(ژاں پال سارتر، وجودیت اور انسان دوستی، مترجم: قاضی جاوید، روہتاس بک سیریز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۶-۱۷)

وجودی نقطہ نظر کے مطابق ہر فرد کی کچھ ایسی داخلی اور موضوعی کیفیات ہیں جن میں فرد کو دنیا میں موجود ہونے کا احساس ہوتا ہے، ان داخلی وارداتوں کو وجودیت میں دہشت، بوریت، مایوسی، موت، کراہیت، ضمیر بد اور جرم وغیرہ کہا جاتا ہے۔ وجودی انسانی کیفیات کو نفسیاتی نہیں سمجھتے کیونکہ نفسیاتی کیفیات کا سائنسی تجزیہ ممکن ہے جب کہ وجودی کیفیات کا سائنسی مشاہدہ نہیں ہو سکتا۔ وجودیت کا سب سے اہم پہلو تصور حریت ہے۔ یہ دراصل روایتی انداز فکر کے خلاف ایک بغاوت ہے کیونکہ اسی انداز فکر نے انسان کو مادیت اور مذہبیت وغیرہ کے چکر میں الجھا کر آزادی رائے سے محروم کر دیا اور اس کی موضوعیت کو معروضیت میں تبدیل کر دیا۔ مزاحمتی سطح پر وجودیت نے بندہ بیگانہ کو جینے کا حوصلہ دیا ہے کیونکہ ساری دنیا جس انتشار کا شکار ہے اور لالچیت اور جبر کی جن انتہائی صورتوں نے فرد کا گھیراؤ کر رکھا ہے ان کی موجودگی میں وجودیت فرد کے دل کی آواز بن جاتی ہے جو فرد کے اثبات کا اقرار کرتی ہے۔ کیر کے گارڈ اور ژاں پال سارتر کے علاوہ وجودیت کے پیغمبروں میں نمایاں نام ڈیکارٹ، پاسکل، کانت، جیسپرز، ہائیڈیگر، مارسل، البیر کامیو اور کولن ولسن کے ہیں۔ ان میں جیسپرز اور جبریل مارسل کو سارتر نے مسیحی وجودی اور خود کو اور دیگر وجودیوں کو دہریہ وجودی قرار دیا ہے۔

(ژاں پال سارتر، ”وجودیت اور انسان دوستی“، مترجم قاضی جاوید، ص ۱۵)

فلسفہ وجودیت کے مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجئے:

- i۔ فرید الدین، "وجودیت، تعارف و تنقید"، نگارشات، لاہور، ۱۹۸۶ء۔
- ii۔ ڈاکٹر شاہین مفتی، "جدید اردو انظم میں وجودیت"، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۱ء۔
- iii۔ ژاں پال سارتر، "وجودیت اور انسان دوستی"، مترجم قاضی جاوید، روہتاس بک سیریز، لاہور، جولائی ۱۹۹۱ء۔
- iv۔ قاضی جاوید حسین، "وجودیت"، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۷۳ء۔
- v۔ جاوید اقبال ندیم (مرتب)، "وجودیت"، وکٹری بک بینک، لاہور، ۱۹۸۹ء۔
- vi۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، "تنقید و تجربہ"، یونیورسل بکس، لاہور، ۱۹۸۸ء۔
- vii۔ علی عباس جلالپوری، "روایات فلسفہ"، خرد افروز، جہلم، ۱۹۹۲ء۔
- viii۔ شیمامجید نعیم الحسن (مرتبین)، "ادب، فلسفہ اور وجودیت"، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۲ء۔
- ix Existentialism as Philosophy, by Fernando Molina, Prentice-Hall, USA, 1962.
- x. The Aburd, by Arnold P. Hinchliffe, London, 1972.
- xi. Being and Time, by Heidegger, Tr. J. Macquarrie and Robinson, NewYork& London, 1962.
- xii Existentialism, by J. Macquarrie, Pelican Books, England, 1980.
- xiii. Kierkegaard, by Patrick Gardinar, Oxford University Press, NewYork, 1988.
- xiv. From Hegel to Existentialism by Robert C. Solomon, Oxford University Press, NewYork, 1987.
- xv. Existentialism from Dostovesky to Sartre, by Walter Kaufman, Cleveland & NewYork, 1956.

۱۶۔ علامت نگاری (Symbolism):

ستمبر ۱۸۸۶ء میں جین مورلیس نے علامت نگاری کی تحریک کا باقاعدہ منشور شائع کیا جس میں کہا گیا تھا کہ رومانویت، فطرت نگاری اور حقیقت نگاری کا دور ختم ہو گیا اور اب علامت نگاری کا آغاز ہے۔ مورلیس نے علامت نگاری کے جس اسکول کی بنیاد رکھی اس کے سرکردہ ناموں میں بودیلیر، میلا رے، ورلین اور ریمبو شامل تھے جب کہ ان کی پیروی کرنے والوں میں معروف نام رہنے لگیں، سیورٹ میرل، فرانس گریفن اور گستاف کے تھے۔

علامت نگاری کی تحریک رومانیت پسندوں اور حقیقت پسندوں کے خلاف رد عمل تھی اسی دوران ڈارون کے انسانی ارتقا کے نظریات نے انسانیت کے عظیم تصور کو پاش پاش کر دیا اور پھر جب صنعتی انقلاب کے سبب انسان مشینوں کے سامنے بے بس ہوا تو علامت نگاری کا چرچا اور ہوا۔ شعرا اپنے خیالات کی دنیا میں مگن رہنا پسند کرنے لگے۔ علامت نگاری نے بار بار اس امر کا اظہار کیا کہ انھیں زندگی سے کوئی واسطہ نہیں ہے صرف فن اور خواب کی دنیا ہی ان کی ساری کائنات ہے انھیں سماج اور سوسائٹی سے کوئی سروکار نہ تھا صرف تخیل کی دنیا ہی ان کا سب کچھ تھی کہ حقیقت صرف سایہ اور دنیا ایک مٹی کا تودہ تھی۔

اصطلاح میں علامت سے مراد ہے کوئی شے، کردار یا واقعہ جو بطور مجاز اپنے سے ماوراء کسی اور شے کی نمائندگی کرے۔ گویا ہم کسی لفظ کو ان معنوں میں بھی استعمال کر سکتے ہیں جن معنوں کے لیے وہ لفظ وضع ہوا ہے اور اسے ایسے معنوں میں بھی استعمال کر سکتے ہیں جن معنوں کے لیے وہ لفظ وضع نہیں ہوا۔ مطلب یہ ہوا کہ وہ لفظ مجازی معنوں میں استعمال ہو رہا ہے اور کسی لفظ کا مجازی مفہوم ہی دراصل علامتی مفہوم ہے۔ انسائیکلو پیڈیا بریٹینیکا میں علامت کی تعریف یوں کی گئی ہے:

"Symbol, the term given to a visible object representing to the mind, the semblance of something which is not shown but realized by association." (Encyclopaedia Britannica, Edition 1965, p. 701.)

علامت ایک اعتبار سے معنی کی دریافت اور یاد دہانی کا ذریعہ ہے اور جب علامت سے آگاہی اور جان پہچان ہو جاتی ہے تو پھر علامت کے معنی کبھی ختم نہیں ہوتے یہ ہمیشہ کے لیے معنی خیز ہو جاتی ہے۔ دی لٹریچر سبیل میں علامت کی تعریف ان لفظوں میں بیان کی گئی ہے:

"ادبی علامت خواہ کوئی تصنیف ہو یا اس کا ایک حصہ واضح طور پر ایک تجسیم ہے، جس طرح روح

یا قوتِ حیات ہمارے جسم کے اندر رہتی اور باہر چھلکتی ہے اسی طرح خیال اور احساس اس ہیئت، شکل یا جسم میں رہتے ہیں جسے ہم علامت کہتے ہیں۔“

(The Literary Symbol by William York Tindall, New York,

1955, p.10)

عام طور پر شاعر علامت کا استعمال اس وقت کرتا ہے جب وہ خود کو سیاسی، معاشرتی اور سماجی دباؤ اور جبر کے زیر اثر پاتا ہے۔ چنانچہ وہ ڈر کر ایسی لاشعوری زبان استعمال کرتا ہے جس سے اس کی بات مبہم ہو جاتی ہے۔ اسی لیے نفسیات کی رو سے علامت کی تین قسمیں بیان کی جاتی ہیں، شخصی علامت، روایتی علامت اور آفاقی علامت۔ بودیلیر علامت کی افادیت ان الفاظ میں بیان کرتا ہے:

"Nature is a temple of living pillars

where often words emerge, confused and dim

and man goes through this forest with familiar

eyes of symbols always watching him.

Like prolonged echoes mingling far away

in a unity lenebrous and profound,

perfumes, sounds and colours correspond".

(Baudelaire, French, Symbolist Poetry, Tr. C. F. Macintyre,

University of California Press, 1958, p.12.)

اور وزیر آغانے علامتوں کے اچھے اور غلط استعمال کی وضاحت یوں کی ہے:

”بعض لوگ یہ سمجھ لیتے ہیں کہ علامت کا معنی کسی بنیادی ضابطے کے تابع نہیں ہوتا بلکہ ہر شخص کی مخصوص ذہنی افتاد سے اپنی صورت مرتب کرتا ہے۔ ساری غلط فہمی اس نظریے کے اختیار کرنے سے پیدا ہوئی ہے کیونکہ علامت تو قاری کو ایک ایسے تصور کی طرف لے جاتی ہے جو تمام انسانوں کا مشترک تجربہ ہے اور یہی چیز علامت کی بقا کی ضامن بھی ہے۔“

(ڈاکٹر وزیر آغا، ”اُردو شاعری کا مزاج“، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۴۰۸)

علامت نگاری کی اس تحریک کا دائرہ اثر صرف فرانس تک محدود نہیں رہا تھا۔ فرانس سے باہر ایس، ٹی۔ ای۔ ہیوم، ایڈراپاؤنڈ، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، رینے ماریارکے، سٹیفن جارج اور روسی ناول نگاروں نے بھی اس کا اثر قبول کیا۔

علامت نگاری کے مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

ذ۔ ڈاکٹر سرور احمد، ”اُردو اور ہندی رومانوی شاعری میں علامتوں کا مطالعہ“، معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی، جنوری ۱۹۹۲ء۔

ii۔ حامدی کاشمیری، جدید اُردو نظم اور یورپی اثرات“، ادارہ ادب جواہر نگر، کشمیر، ۱۹۶۸ء۔

iii۔ یوسف حسین خان، ”فرانسیسی ادب“، انجمن ترقی اُردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۶۲ء۔

iv۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل، ”نئی علامت نگاری“، انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، الہ آباد، نومبر ۱۹۷۵ء۔

v۔ ڈاکٹر رفعت اختر، ”علامت سے امیج تک“، نازش بک سنٹر، دہلی، ۱۹۹۵ء۔

vi۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ”اُردو شاعری کا مزاج“، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۹ء۔

vii. Metaphor, by Terence Hawkes, London, 1972.

viii. Encyclopaedia of Poetry and Poetics, Ed. by Alex Preminger, Princeton, New Jersey, 1974.

ix. The Literary Symbol, by William York Tindall, New York, 1955.

x. Theory of Literature, by Rene Wellek and Austin Warren, London, 1961.

xi. Anatomy of Criticism, by Northrop Frye.

xii. Symbolism, by Charles Chadwick, London, 1973.

xiii. Philosophy in a New Key: S. K. Langer, A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Arts. New York, 1971.

xiv. Language and Reality, The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism: by Wilbur Marshall Urban, London,

- 1951.
- xv. The Heritage of Symbolism, C. M. Bowra, London, 1947.
- xvi. Allegory: The Theory of a Symbolic Mood, Angus, Somerville, Fletcher, Nancy Erickson, New York, 1967.
- xvii. Seven Types of Ambiguity, by William Empson, London, 1947.
- xviii. Poetic Process, by George Whalley, London, 1953.
- xix. Philosophy of Rhetorics, by I. A. Richards, New York, 1936.
- xx. Allegory of Love, A Study in Mediaeval Tradition: C. S. Lewis, New York, 1977.
- xxi. Symbols and Society Fourteenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy and Religion: Ed. by Lyman Bryson, New York, 1955.
- xxii. The Burning Fountain, A Study in the Language of Symbolism: by Philip Wheel Wright, Bloomington, 1954.
- xxiii. A Survey of Mystical Symbolism, by Mary Anita Ever, London, 1933. (Preface)

۱۷۔ امیجزم (Imagism):

پہلی جنگ عظیم کے بعد انگریزی شعرا کا ایک گروہ منظر عام پر آیا جن میں ایزرا پائونڈ کے علاوہ ایملی پاول، ٹی۔ ای۔ ہیوم، رچرڈ ایلڈنگٹن اور ہلڈاؤ ولل شامل تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ شعر کے لیے ایک مشکل لیکن واضح تمثال ضروری ہے۔ انھوں نے اس امر پر زور دیا کہ شعر کو فلسفیانہ یا بیانیہ شاعری کی بجائے روزمرہ کی زبان استعمال کرنی چاہیے اور انھیں اپنے موضوع کو اختیار کرنے کی بھی مکمل آزادی ہونی چاہیے۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ علامت نگاری کی تحریک کا رد عمل بھی تھا۔

گلویری آف لٹریٹری ٹرمز میں اس تحریک کو یوں بیان کیا گیا ہے:

"Imagism was poetic movement in England and the United States between the year 1909 and 1917, organized as a revolt against what Ezra Pound called the "rather blurry messy Sentimentalistic Mannerised" poetry of this nineteenth century. Ezra Pound the first leader of this movement was succeeded by Amy Powell "Some Imagist Poets" (1915) edited by Amy Powell declared for a poetry which is free to choose any subject and to create its own rhythms, is expressed in common speech and presents an image that is hard, clear and concentrated.

(Glossary of Literary Terms, by M.H.Abrms, Cornell University Press, 1966.)

The Poetic Image میں -مجمری کی تعریف ان الفاظ میں درج ہے:

"The Poetic image is a more or less sensuous picture in words, to some degree metaphorical, with an undertone of some human emotion in its context but also charged with and releasing into the reader a special poetic emotion or passion which ____ no, it won't do, the thing has got out of hand."

(The Poetic Image, by C. Day Lewis, London, 1968, p.22)

ایمگری میں شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ مجردات اور کیفیات کو بھی ایک ایسا پیکر مہیا کر دیتا ہے کہ ہمارے خیال کی سکرین پر یہ جیتی جاگتی ہستیاں بن جاتی ہیں۔ امیج کا بنیادی مقصد ترسیل ہے جب کہ علامت اس خوبی سے عاری ہوتی ہے۔ اسی طرح امیج میں معنوی گہرائی پر زور دیا جاتا ہے۔
The Poetic Achievement of Ezra Pound میں تحریر ہے کہ پاؤنڈ نے ایلٹ کو یہ آئیڈیا مقبول بنانے میں مدد دی کہ

"Poetry, like the novel, should offer a more adult response to

sides of life beyond the compass of the purely lyric mode, something more robust, intelligent, complex and critical of society and self."

(The Poetic Achievement of Ezra Pound, by Michael Alexander, London, 1979, p.24)

ایج یا تمثال لفظوں کے نقش و نگار سے بنی ایک تصویر ہوتی ہے جو ہمارے ذہن کو کسی خارجی حقیقت کی عکاسی پر مستزاد کسی چیز کی طرف منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ ہر تمثال میں چاہے وہ کتنی ہی جذباتی یا عقلی ہو، حسیت کا کچھ نہ کچھ شائبہ ضرور ہوتا ہے، گویا اس پر جذبات کا رنگ ضرور ہوتا ہے۔ سی۔ ڈے۔ لیوس کے الفاظ میں:

"a poetic image is a word - picture charged with emotion or passion". (The Poetic Image, p.19)

انسائیکلو پیڈیا پوسٹری اینڈ پوٹیکس میں امجری کی مختلف اقسام بیان کی گئی ہیں۔ مثلاً بصری، سمعی، شامہ جاتی، ذائقاتی، لامساتی عضواتی اور عضلاتی۔

(Encyclopaedia of Poetry and Poetics: Ed. by Alex Preminger, Princeton, New Jersey, 1974, p.364)

بہر حال اس ساری بحث سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ پیکر ایک ایسی لفظی یا ذہنی تصویر ہے جو شاعر کے خوبصورت اور نازک شعری تجربوں کے اظہار کا وسیلہ بنتی ہے۔ امجری کے مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجئے:

- i۔ ڈاکٹر شہپر رسول، "اردو غزل میں پیکر تراشی"، شعبہ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی، ۱۹۹۹ء۔
- ii۔ ڈاکٹر توقیر احمد خان، "اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی"، لبرٹی آرٹ پریس، نئی دہلی، ۱۹۸۹ء۔

iii۔ شمس الرحمن فاروقی، "شعر غیر شعر، نثر"، شب خون کتاب گھر، الہ آباد، ۱۹۷۳ء۔

iv۔ شمیم حنفی، "نئی شعری روایت"، مکتبہ جامعہ لینڈ، دہلی، ۱۹۷۸ء۔

v۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (مرتب)، "کشاف تنقیدی اصطلاحات"، مقتدرہ قومی زبان، اسلام

آباد، ۱۹۸۵ء۔

- vi. Glossary of Literary Terms, by M.H. Abrams, Cornell University Press, 1966.
- vii. The Poetic Achievement of Ezra Pound, by Michael Alexander, London, 1979.
- viii. The Poetic Image, by C. Day Lewis, London, 1968.
- ix. Encyclopaedia of Poetry and Poetics: Ed. by Alex Preminger, Princeton, New Jersey, 1974.
- x. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, by J. A. Cuddon, London, 1994.

۱۸۔ طلوع تہذیب سے بھی پہلے انسان اس حقیقت سے آشنا ہو چکا تھا کہ بیدار شعور سے ہٹ کر بھی ذہنی کارکردگی ہوتی ہے محققین کا بھی یہی اصرار ہے کہ شعور اور لاشعور کی اصطلاحات، فرائیڈ (۱۸۵۶ء-۱۹۳۹ء) سے پہلے وجود میں آچکی تھیں لیکن اس کے باوجود جب فرائیڈ نے اپنا نظریہ تحلیل نفسی پیش کیا اور شعور سے کہیں زیادہ طاقت و رتحت الشعور اور لاشعور دریافت کیا تو ادب کی دنیا میں فلسفیانہ اور نفسیاتی مباحث کا ایک نیا دور آغاز ہوا۔ فرائیڈ کا کہنا تھا کہ یوں تو سماجی و مذہبی پابندیاں ہماری جہتوں کو آزادانہ اپنا اظہار کرنے سے روک رہی ہیں لیکن تحریر اور گفتگو، جانے انجانے میں، زبان اور قلم کی لغزشوں میں اور خواب اور فن میں جب ہمارا شعور ہمارے لاشعور اور تحت الشعور پر اپنی گرفت ڈھیلی کرتا ہے تو یہ جہتیں بھلے رمز و کنایہ کے پردے میں ہی سہی اپنا اظہار کر دیتی ہیں۔ فرائیڈ کے ان نظریات کو کچھ لوگوں نے تو من و عن قبول کر لیا اور کچھ نے فرائیڈ کا اثر قبول کرتے ہوئے اپنا انفرادی فلسفہ بھی پیش کیا، ان میں ژوگ اور ایڈلر نمایاں تھے۔ ژوگ نے شخص لاشعور کے علاوہ اجتماعی لاشعور کا تصور دیا، اس کے کہنے کے مطابق اس اجتماعی لاشعور میں ہمارے تمام تر تہذیبی اور تاریخی تجربات کا جو ہر محفوظ ہوتا ہے اور کوئی بھی تخلیق صرف فرد کی انفرادی شخصیت کی ہی عکاسی نہیں کرتی بلکہ ماورائے فرد رجحانات کی بھی حامل ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے اُس نے ادب کو اپنے دور کے مزاج اور اُس کے تحت الشعور کا بھی آئینہ دار قرار دیا۔

مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجئے:

- i - شہزاد احمد، "فرائیڈ کی نفسیات - دو دور"، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء۔
- ii - شہزاد احمد، "ڈونگ"، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء۔
- iii - ڈاکٹر سلیم اختر، "نفسیاتی تنقید"، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۶ء۔
- iv - محمد اجمل، "تحلیلی نفسیات"، نگارشات، لاہور، ۱۹۶۹ء۔
- v - سگمنڈ فرائیڈ، "تحلیل نفسی کا اجمالی خاکہ" (مترجم: ظفر احمد صدیقی)، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۵ء۔

- vi. The Anatomy of Human Destructiveness, by Erich Fromm, Fawcett Publications, Greenwich, Connecticut, USA, 1975.
- vii. Art and The Creative Unconscious, by Erich Neuraana, Princeton University Press, Princeton, 1969.

۱۹۔ جدید لسانی تحریکوں میں ساختیات (Structuralism) پس ساختیات (Post-Structuralism) اور ردِ تشکیل (Deconstruction) کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ساختیات کا آغاز بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں ہوتا ہے۔ یہ کوئی باقاعدہ شعبہ علم نہیں بلکہ بنیادی طور پر ایک طریقہ مطالعہ ہے جس کا دائرہ لسانیات، بشریات، تاریخ اور فلسفے تک پھیلا ہوا ہے۔ ساختیات کے بنیادی اصول سوسیر (Ferdinand de Saussure) کے لسانی افکار پر مبنی ہیں جو لیکچرز کی صورت میں موجود تھے جنہیں سوسیر کی وفات کے بعد The Course in General Linguistics کے نام سے ۱۹۱۵ء میں پیرس سے پہلی مرتبہ شائع کیا گیا۔

"The theory was never published by Saussure himself in a complete and authoritative form."

(Modern Criticism and Theory, ed. by David Lodge, Longman, London, 1998, p.1)

سوسیر نے زبان کا مطالعہ "نشانات" (Signs) کے نظام کے طور پر کیا، نشان جو کہ کسی بھی زبان

کی بنیادی اکائی یعنی بولا، لکھا گیا لفظ ہے۔ نشان کو سوسیر نے دو حصوں میں تقسیم کیا۔ پہلا معنی نما (Signifier) اور دوسرا تصور معنی (Signified) معنی نما کوئی بھی با معنی لفظ اور تصور معنی اس شے کا تصور ہے۔ سوسیر کے خیال میں ان دونوں کا رشتہ بلا جواز (Arbitrary) ہے۔ سوسیر نے زبان کو بھی دو حصوں میں تقسیم کیا، ایک لا نگ (Langue) جب کہ دوسرا پارول (Parole) کہلاتا ہے۔ سوسیر کے لسانی مازل کے حوالے سے J. A. Cuddon اختصار سے لکھتا ہے کہ

"Saussure made a number of important original contributions: (a) the concept of language as a sign system or structure whose individual components can be understood only in relation to each other and to the system as a whole rather than to an external 'reality'; (b) a distinction between langue and parole, langue representing a language as a whole and parole representing utterance, a particular use of individual units of language; (c) a distinction between diachronic and synchronic, diachronic denoting the historical study of the growth and development of a language (namely through philology), and synchronic denoting the study of a language as a system at any given moment of its life (Saussure put most emphasis on synchronic study); (d) a distinction between the signifier and the signified."

(Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, by

J.A.Cuddon, Penguin Books, England, 1994, p.923-924)

سوسیر کے یہ لسانی افکار ساختیاتی فکر کو بنیادیں فراہم کرتے ہیں اور بعد میں آنے والی تبدیلیوں میں بھی ان کا کردار کلیدی ہے۔ پس ساختیاتی مفکرین رولاں بارتھ، لاکان اور فوکو وغیرہ کے ہاں ساختیاتی مباحث کا دائرہ وسیع تر ہوتا ہے۔

پس ساختیات کے مباحث میں ردِ تشکیل کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ جدید ترین لسانی فلسفے میں

ردِ تشکیل معنی آفرینی کا جہاں آباد کیے ہوئے ہے۔ ردِ تشکیل کا پہلا وار ساختیاتی فکر پر ہوا۔ ساختیات کسی لسانی نظام کے مربوط علم کا نام ہے جب کہ ردِ تشکیل سرے سے کسی نظام کے وجود ہی سے انکار ہے۔ ردِ تشکیل نے پہلا سوال سوینر کے نشانات کے نظام پر اٹھایا۔ ردِ تشکیلی مفکر ژاک دریدا (Jacques Derrida) کے بقول زبان محض افتراق کے سوا کچھ بھی نہیں۔ ہر sign اپنی معنیاتی شناخت کے لیے کسی دوسرے sign کا سہارا لیتا ہے۔ دریدا کے خیال میں معنی خیزی کا عمل اس عمل افتراق کے باعث ہوتا ہے اور معنی در معنی کا سلسلہ چلتا چلا جاتا ہے اور ردِ تشکیل کی ردِ تشکیل (Deconstruction of Deconstruction) سامنے آتی چلی جاتی ہے۔ ردِ تشکیل ایک باغیانہ اور بے حد پیچیدہ طریقہ مطالعہ ہے جو کہ اپنی مخصوص اصطلاحات کے ساتھ متن کا جائزہ لیتا ہے۔

مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجئے:

- i۔ ضمیر علی بدایونی، ”جدیدیت اور مابعد جدیدیت“، اختر مطبوعات، کراچی، ۱۹۹۹ء۔
- ii۔ گوپی چند نارنگ، ”ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات“، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء۔
- iii۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ”معنی اور تناظر“، مکتبہ نردبان، سرگودھا، ۱۹۹۸ء۔

- iv. Modern Criticism and Theory, David Lodge, (Ed.) Longman, London, 1998.
- v. Deconstruction: Theory and Practice, by Christopher Norris, Routledge: London & New York, 2000.
- vi. Criticism in Society, by Imre Salusinszky, Methuen, New York and London, 1987.
- vi. Literary Theory: The Basics, by Hans Bertens, Routledgs, London, 2001.
- vii. Deconstruction and Criticism, Routledge & Kegan Paul, London, 1979.

viii. Modern Literary Theory, Ed. Philip Rice & Patricia Waugh, Arnold, London, 2001.

- ۲۰۔ عارف ثاقب، ”بیسویں صدی کا ادبی طرز احساس“ (لاہور، غالب نما۔ ۱۹۹۹ء) ص ۱۵۳۔
- ۲۱۔ ڈاکٹر محمد حسن، ”اُردو ادب میں رومانوی تحریک“ (مضمون) مشمولہ ”ادب لطیف“ لاہور (سالنامہ ۱۹۵۳ء)۔
- ۲۲۔ علی سردار جعفری، ”ترقی پسند ادب“، (لاہور، مکتبہ پاکستان، ہس۔ن) ص ۱۷۴۔
- ۲۳۔ ڈاکٹر محمد حسن، ”اُردو نظم کا ارتقا“ (مضمون) مشمولہ ”آج کل“ (دہلی)، نظم نمبر (شمارہ نمبر ۹، اپریل ۱۹۵۸ء)، ص ۱۷۔
- ۲۴۔ ڈاکٹر محمد خان اشرف، ”رومانویت اور اُردو ادب میں رومانوی تحریک“، (لاہور، الو قار پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)، ص ۲۱۰۔
- ۲۵۔ ریاض احمد، ”ریاضتیں“، (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء)، ص ۲۰۔
- ۲۶۔ تفصیل کے لیے دیکھیں:
- نفیس اقبال، ”پاکستان میں اُردو گیت نگاری“ (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء) ص ۱۷۳ تا ۶۴۔
- ۲۷۔ ڈاکٹر انور سدید، ”اُردو نظم کی دو آوازیں“ (مضمون) مشمولہ ”اوراق“ لاہور، جدید نظم نمبر، (جولائی اگست، ۱۹۷۷ء)، ص ۳۱۳۔
- ۲۸۔ ڈاکٹر یونس جاوید، ”حلقہ ارباب ذوق“، (اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء)، ص ۲۹۔
- ۲۹۔ ایضاً ص ۳۹۔
- ۳۰۔ ڈاکٹر انور سدید، ”اُردو نظم کی دو آوازیں“ (مضمون) مشمولہ ”اوراق“ لاہور، جدید نظم نمبر، ص ۳۱۳۔
- ۳۱۔ تصدق حسین خالد، ”کچھ اپنے بارے میں“، مشمولہ ”سردنو“ (لاہور، الکتاب، ۱۹۴۸ء)، ص ی۔
- ۳۲۔ ڈاکٹر رشید امجد، ”شاعری کی سیاسی و فکری روایت“، (لاہور، دستاویز مطبوعات، ۱۹۹۳ء) ص ۶۳۔
- ۳۳۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ”چند اہم اور جدید شاعر“، (لاہور، سنگت پبلشرز، ۲۰۰۳ء)، ص ۳۴۔

۳۴۔ ڈاکٹر آفتاب احمد، ”شاعروں کا شاعر۔ راشد“ (مضمون) مشمولہ ”ن۔م۔ راشد۔ ایک مطالعہ“ مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، (کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۰۲۔

۳۵۔ i۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ”غزل، اردو کی شعری روایت“ (کراچی، حلقہ نیاز و نگار، ۱۹۹۵ء) ص ۲۱۶۔

ii۔ ناصر کاظمی کے حوالے سے دیکھیں:

ڈاکٹر حسن رضوی، ”وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر“ (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء) ص ۲۳۸ تا ۱۹۷۔

۳۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ”اردو نظم کے پچاس سال“ (مضمون) مشمولہ ”مبارت“ کتابی سلسلہ، مرتبہ ڈاکٹر نواز شعلی، (راولپنڈی، دھنک پرنٹرز، ۱۹۹۲ء)، ص ۸۲۔

۳۷۔ افتخار جالب، ”نئی شاعری“ (مرتبہ)، (لاہور، نئی مطبوعات، ۱۹۶۶ء)، ص ۱۸۰۔

۳۸۔ انیس ناگی، ”نئی شاعری کیا ہے؟“ (مضمون) مشمولہ ”نئی قدریں“ حیدر آباد، (شمارہ ۵، فکر جدید نمبر، ۱۹۶۶ء)، ص ۱۶۷۔

۳۹۔ جیلانی کامران، ”نئی شاعری کے ضمنی مسائل“ (مضمون) مشمولہ ”نئی قدریں“ حیدر آباد، فکر جدید نمبر، ص ۹۳۔

۴۰۔ سلیم احمد، ”نئی شاعری نامقبول شاعری“، (کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۹ء)، ص ۱۰۳۔

۴۱۔ جیلانی کامران، ”نئی نظم کے تقاضے“، (لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۵ء)، ص ۲۹۔

۴۲۔ افتخار جالب، ”دیباچہ: گلافتاب“ مشمولہ ”گلافتاب“ از ظفر اقبال (لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۶ء) ص ۲۰۔

۴۳۔ الطاف حسین حالی، ”مقدمہ شعر و شاعری“ (لکھنؤ، اتر پردیش، اردو اکادمی، ۱۹۸۸ء) ص ۳۲۔

۴۴۔ حامد کاشمیری، ”تفہیم و تنقید“، (نئی دہلی، جامعہ نگر، ۱۹۸۸ء)، ص ۹۴۔

۴۵۔ ڈاکٹر رشید امجد، ”شاعری کی سیاسی و فکری روایت“، ص ۵۹۔

۴۶۔ ڈاکٹر حنیف کیفی، ”آزاد نظم کی ہیئت اور تکنیک“ (مضمون) مشمولہ ”ادراق“ لاہور (ستمبر اکتوبر

۱۹۸۱ء)، ص ۱۳۔

۴۷۔ کمال احمد صدیقی، ”ترقی پسند شاعری اور ہیئت کے تجربے“ (مضمون) مشمولہ ”ترقی پسند ادب“،

مرتبہ: ڈاکٹر قمر رئیس، عاشور کاظمی، (لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۳ء) ص ۹۵۔

۳۸۔ عزیز حامد مدنی، ”جدید اردو شاعری“ حصہ دوم، (کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۳ء) ص ۳۱۰۔

۳۹۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کو دیئے گئے اپنے انٹرویو میں مجید امجد نے کہا تھا کہ ان کی شاعری کا آغاز اس وقت ہوا جب وہ ساتویں جماعت کے طالب علم تھے اور اپنا کلام ایک کاپی میں لکھ لیا کرتے تھے جو تلف ہو گئی (مشمولہ ”گلاب کے پھول“ مرتبہ حیات خان سیال ص ۲۲) اس لیے ان کے ابتدائی کلام کا کوئی حوالہ نہیں ملتا تاہم ڈاکٹر خواجہ زکریا کے مرتبہ ”کلیات مجید امجد“ (۱۹۸۹ء) کے مطابق مجید امجد کی پہلی دستیاب شعری تحریر ۱۹۳۲ء کی ہے جو مذکورہ کلیات کے صفحہ نمبر ۴۱ پر ”موج تبسم“ کے عنوان سے دیکھی جاسکتی ہے۔

۵۰۔ مجید امجد کی شاعری کو عموماً تین ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے، نسیم اختر گل نے اپنے غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم۔ اے اردو (بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۱۹۷۷ء) بعنوان ”مجید امجد بحیثیت شاعر، تنقیدی و تحقیقی جائزہ“ میں مجید امجد کی شاعری کو تین واضح ادوار میں تقسیم کیا ہے، انھوں نے پہلا دور ۱۹۳۳ء سے ۱۹۵۸ء تک دوسرا ۱۹۵۸ء سے ۱۹۶۸ء اور تیسرا دور ۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک قائم کیا ہے۔ لگ بھگ یہی تقسیم آنے والے ناقدین کے ذہنوں میں شعوری یا لاشعوری طور پر قائم رہی ہے۔ اس کی واضح جھلک ”کلیات مجید امجد“ (طبع نو) مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ستمبر ۲۰۰۳ء) میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے اس کلیات کو چار عنوانات کے تحت تقسیم کیا ہے مگر پہلے دو عنوانات یعنی ”شبِ رفته“ اور ”روزِ رفته“ عملاً ۱۹۳۲ء سے ۱۹۵۸ء تک کے کلام پر مشتمل ہے یعنی یہ دونوں ایک ہی دور کو واضح کرتے ہیں۔ دوسرا دور تیسرے عنوان ”امروز“ (۱۹۵۸ء سے ۱۹۶۸ء تک) کے تحت اور تیسرا دور چوتھے عنوان ”فردا“ (۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک) کے حوالے سے بنتا ہے۔ یوں عملاً خواجہ زکریا کے ذہن میں بھی مجید امجد کی شاعری کے تین ادوار ہی بنتے ہیں۔

۵۱۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو، از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ”گلاب کے پھول“ مرتبہ حیات خان سیال (لاہور، مکتبہ میری لائبریری، اول ۱۹۷۸ء) ص ۲۶۔

۵۲۔ یہ مجید امجد کی ابتدائی مگر غیر مدون نظموں میں سے ایک ہے جو اختر شیرانی کے پرچے ”رومان“ لاہور (مارچ ۱۹۳۸ء) کے شمارے میں شامل ہے۔ نظم مندرجہ ذیل ہے:

”کیفِ اذلیں“

یہ کس ریاضِ ارم سے پاٹ چلا ہوں میں یہ کیا فضا ہے جہاں سانس لے رہا ہوں میں
مرے حبیب! یہ کس سلطنت کی سرحد ہے یہ کیا مقام ہے، جس سے گزر رہا ہوں میں
یہ کیا کہ روحِ لطیفِ شمیم کی صورت ہوا کے تھوکنوں میں تحلیل ہو چلا ہوں میں
یہ ہلکے ہلکے دھندلکے کی وادیاں کیا ہیں جہاں شباب کی کلیوں کو چومتا ہوں میں
نہ دے، تو جامِ کو اب اور اذنِ دور نہ دے بس! اب شعور کے مرکز سے ہٹ چلا ہوں میں
۵۳۔ انیس تاگی، ”شاعرِ خفا ہے فلسفیِ ناراض ہے“ (مضمون) مشمولہ ہفت روزہ ”نصرت“ لاہور،
مجید امجد نمبر (شمارہ ۱۵۸، ۲۰، ۲۲ تا ۲۴ مئی ۱۹۷۷ء)، ص ۵۔

۵۴۔ مظفر علی سید، ”مجید امجد کی نظمیں“ (مضمون) مشمولہ ”سوریا“ لاہور، (خاص نمبر، ۱۸، ۱۷)،
ص ۲۳۲۔

۵۵۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۲۸۔

۵۶۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ”مجید امجد کی داستانِ محبت“، (لاہور، معین اکیڈمی، اول ۱۹۹۱ء)، ص ۹۱۔

۵۷۔ ڈاکٹر فخر الحق نوری، ”تعبیرات“، (لاہور، پولیمیر پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء)، ص ۷۲۔

۵۸۔ i۔ شیر افضل جعفری، ”مجید امجد۔ کوی سدھارتھ“ (مضمون) مشمولہ ”گلاب کے پھول“،
ص ۳۱۷ تا ۳۸۔

ii۔ شرم محمد شعری سے انٹرویو، مشمولہ ”القلم“، جھنگ، مجید امجد۔ ایک مطالعہ مرتبہ حکمت ادیب
(جھنگ، جھنگ اکیڈمی، اول ۱۹۹۳ء)، ص ۷۰۔

iii۔ حسن رضا گردیزی سے مکالمہ از ظفر معین بلے مشمولہ ہفت روزہ ”آوازِ جرس“ لاہور
(۱۵ تا ۱۹ مئی ۱۹۹۱ء)، ص ۷۔

۵۹۔ پروفیسر نظیر صدیقی، ”مجید امجد کا شاعرانہ ارتقا“ (مضمون) مشمولہ ”اوراق“ لاہور، (جلد ۲۵ شمارہ ۸،
اگست ۱۹۹۰ء)، ص ۹۹۔

۶۰۔ ڈاکٹر سلیم اختر، ”مجید امجد۔ روح کی راکھ بہ شعلوں کی شکن“ (مضمون) مشمولہ ”ادبیات“ اسلام
آباد، (جلد ۱۵ شمارہ ۶۲، ۲۰۰۳ء)، ص ۱۰۳۔

۶۱۔ نسیم اختر گل، ”مجید امجد بحیثیت شاعر، تنقیدی و تحقیقی جائزہ“، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ اے

(اُردو) بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ص ۸۰۔

۶۲۔ ایضاً ص ۸۱

۶۳۔ ڈاکٹر سہیل احمد خان، ”مجید امجد کی نظم نگاری کی محسوساتی اور فکری جہتیں“ (مضمون) مشمولہ

”اوراق“ لاہور (سالنامہ، نومبر دسمبر ۱۹۸۷ء) ص ۳۰۶۔

۶۴۔ ڈاکٹر فخر الحق نوری، ”توضیحات“ (لاہور، کلیہ علوم اسلامیہ و شرقیہ جامعہ پنجاب، ۲۰۰۰ء)۔

ص ۱۳۷۔

۶۵۔ بلراج کول، ”مجید امجد۔ ایک مطالعہ“ (مضمون) مشمولہ ”گلاب کے پھول“، ص ۱۱۴۔

۶۶۔ ایضاً ص ۱۱۵۔

۶۷۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ”مجید امجد، سوانحی خاکہ“ مشمولہ ”کلیات مجید امجد“ (لاہور، ماہرا پبلی کیشنز،

جنوری ۱۹۸۹ء) ص ۳۷۔

۶۸۔ سعادت سعید، ”واقعہ کا امکان۔ مجید امجد کی نظمیں“ (مضمون) مشمولہ ”قند“ مردان (جلد ۳،

شمارہ ۸، ۹، مئی جون ۱۹۷۵ء) ص ۸۶۔

۶۹۔ نسیم اختر گل، ”مجید امجد بحیثیت شاعر، تنقیدی و تحقیقی جائزہ“، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم

اے (اُردو) ص ۹۷۔

۷۰۔ صفدر سلیم سیال، ”قدح قدح تری یادیں“، (مضمون) مشمولہ ”ادبیات“ اسلام آباد (جلد ۱۳،

شمارہ ۵۳، ۲۰۰۱ء) ص ۲۸۲۔

۷۱۔ ڈاکٹر فخر الحق نوری، ”تعبیرات“، ص ۷۵۔

۷۲۔ یحییٰ امجد، ”خرقہ پوش و بابہ گل اور یقین حیات“ (مضمون) مشمولہ ”قند“ مردان، ص ۷۸۔

۷۳۔ سعادت سعید، ”واقعہ کا امکان، مجید امجد کی نظمیں“ (مضمون) مشمولہ ”قند“ مردان، ص ۸۸۔

۷۴۔ ڈاکٹر محمد حسن، ”شنا سا چہرے“ (کراچی، غففر اکیڈمی، اول ۱۹۸۷ء) ص ۱۰۰۔

۷۵۔ نسیم اختر گل، ”مجید امجد بحیثیت شاعر، تنقیدی و تحقیقی جائزہ“، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے

(اُردو) ص ۹۸، ۹۹۔

۷۶۔ مظفر علی سید، ”مجید امجد۔ بے نشان کا نشان“ (مضمون) مشمولہ پاکستانی ادب ۱۹۹۱ء، انتخاب نثر

مرتبہ رشید امجد، منشیاد (اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، اگست ۱۹۹۲ء) ص ۱۰۲۔

- ۷۷۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ”مجید امجد کی داستانِ محبت“ (لاہور، معین اکادمی، اول، ۱۹۹۱ء)، ص ۱۳۵۔
- ۷۸۔ مکتوب بنام ضیاء شبنمی، مرقوم ۱۶ جنوری ۱۹۷۲ء از سایہ وال (مطبوعہ) مشمولہ ”قذ“ مردان، ص ۱۳۴۔
- ۷۹۔ تفصیل کے لیے دیکھیں: ناصر شہزاد، ”بیٹے سے مادوں کی رو میں“ (مضمون) مشمولہ ”نخن در“ کراچی (جلد ۴، شمارہ ۳۱، جنوری ۲۰۰۱ء) ص ۱۷ تا ۱۸۔
- ۸۰۔ یحییٰ امجد، ”پاکستانی عوامی ادبی کلچر کا پیش رو“ (مضمون) مشمولہ ”القلم“ جمعہ، ص ۳۵۶۔
- ۸۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ”مجید امجد کی داستانِ محبت“، ص ۳۰۔
- ۸۲۔ ایضاً
- ۸۳۔ امجد اسلام امجد، ”زراں پیشتر کہ مانگ برآید، فلاں نماںد (۲)“ (مضمون) مشمولہ ”نخن“ لاہور، ”گوشہ مجید امجد“ (جون، جولائی ۱۹۷۴ء) ص ۹۲۔
- ۸۴۔ اس حوالے سے مزید تفصیل ملاحظہ کیجئے:
- i۔ ذوالفقار احمد تابش، ”کھلی آنکھوں والا شاعر“ (مضمون) مشمولہ ”قذ“، مردان، ص ۷۲۔
- ii۔ یحییٰ امجد، ”خرقہ پوش و بابہ گل“ (مضمون) مشمولہ ”قذ“، مردان، ص ۷۷۔
- iii۔ حامد ی کا شمیری، ”مجید امجد کی نظموں میں شعری عمل“ (مضمون) مشمولہ ”ادراق“ لاہور، (جولائی اگست ۱۹۹۷ء) ص ۳۹۳۔
- iv۔ یحییٰ امجد، ”پاکستانی عوامی ادبی کلچر کا پیش رو“ (مضمون) مشمولہ ”دستاویز“ راولپنڈی (جلد ۲، شمارہ ۵، ۱۹۹۱ء) ص ۹۸۔
- v۔ نوازش علی، ”مجید امجد کا تصور شاعری، عمل خیر کا تسلسل“ (مضمون) مشمولہ ایضاً ص ۱۱۳۔
- ۸۵۔ تصور زماں کے بارے میں مختصر مطالعہ کے لیے دیکھئے:
- ڈاکٹر وحید عشرت، ”زماں و مکاں“ (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء) ص ۲۳ تا ۲۴۔
- (تصور زماں کے بارے میں کتاب کے حصہ اول ”مباحث زماں“ پر مبنی ان صفحات میں وقت کے تصور پر مختلف مفکرین کے مباحث ہیں۔ ان مفکرین کا تعلق ہماری اسلامی روایت سے ہے۔ ان میں امام فخر الدین رازی اور علامہ عبدالحق خیر آبادی، ایسے قدما اور ایم ایم شریف اور اقبال جیسے جدید مفکرین کے مقالات شامل ہیں۔)

- ۸۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، "چند اہم اور جدید شاعر" ("مجید امجد کی شبِ رفتہ")، (لاہور، نکتہ پبلشرز، مارچ ۲۰۰۳ء)، ص ۱۳۰۔
- ۸۷۔ سلمان صدیق، "مجید امجد کی شعری کائنات کا حصار" (مضمون) "ماہ نو" لاہور، اکتوبر ۱۹۹۳ء، ص ۲۶۔
- ۸۸۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، "چند اہم اور جدید شاعر" ص ۱۳۱۔
- ۸۹۔ ڈاکٹر فخر الحق نوری، "توضیحات" ص ۱۶۴، ۱۶۵۔
- ۹۰۔ ڈاکٹر وحید قریشی، "مجید امجد کی نظمیں" (مضمون) "قند" مردان، ص ۹۷۔
- ۹۱۔ سلمان صدیق، "مجید امجد کی شعری کائنات کا حصار" (مضمون) "ماہ نو" لاہور، ص ۳۱۔
- (تفصیل کے لیے مذکورہ بالا مضمون کے صفحات نمبر ۳۰ تا ۳۲ ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں)
- ۹۲۔ "زمانہ" کے حوالے سے تفصیلی بحث دیکھیں:
- ناصر شہزاد، "زمانوں کے ادبی خراج کا ایک اور سراغ، مجید امجد" (مضمون) "سفیر اردو" لیوٹن (برطانیہ) (شمارہ نمبر ۱۴، اکتوبر دسمبر ۲۰۰۰ء)، صفحات نمبر ۳۸ تا ۴۸۔
- ۹۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا، "مجید امجد کی داستانِ محبت" ص ۱۲۴۔
- ۹۴۔ امجد اسلام امجد، "زراں پیشتر کہ بانگ برآید، فلاں نماںند (۲)" (مضمون) "فنون" لاہور، ص ۹۴۔
- ۹۵۔ ناصر عباس نیر، "مجید امجد کی نظموں میں اجل" (مضمون) "اوراق" لاہور (خاص نمبر، جولائی اگست ۱۹۹۹ء) ص ۲۳۶۔
- ۹۶۔ ڈاکٹر وزیر آغا، "مجید امجد کی داستانِ محبت" ص ۱۲۷۔
- ۹۷۔ افتخار بیگ، "مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت"، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ فل (اردو)، (علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۱۹۹۵ء)، ص ۱۱۱۔
- ۹۸۔ آفتاب اقبال شمیم، "مجید امجد کی شاعری۔ ایک جائزہ" (مضمون) "ادبیات" اسلام آباد، ص ۳۱۳۔
- ۹۹۔ ڈاکٹر وزیر آغا، "مجید امجد کی داستانِ محبت" ص ۱۲۹۔
- ۱۰۰۔ ایضاً

۱۰۱۔ قیوم صبا، ”آئینوں کا سمندر“ (مضمون) مشمولہ مجلہ ”ساہیوال“ گورنمنٹ کالج ساہیوال، ۱۹۷۵ء، ص ۱۹۳۔

۱۰۲۔ ڈاکٹر سہیل احمد، ”مجید امجد کی نظم نگاری کی محسوساتی اور فکری جہتیں“، (مضمون) مشمولہ ”ادراق“ لاہور، ص ۳۰۸۔

۱۰۳۔ نسیم اختر گل، ”مجید امجد بحیثیت شاعر، تنقیدی و تحقیقی جائزہ“ غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ اے (اُردو)، ص ۱۰۷۔

۱۰۴۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ”مجید امجد۔ آشوب زیست اور مقامی وجود کا تجربہ“ (مضمون) مطبوعہ ”القلم“ جھنگ، ”مجید امجد ایک مطالعہ“، ص ۳۱۹۔

۱۰۵۔ سعادت سعید، ”واقعیت کا امکان۔ مجید امجد کی نظمیں“ (مضمون) مشمولہ ”قند“ مردان، ص ۸۷۔

۱۰۶۔ افتخار بیگ، ”مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت“، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ فل (اُردو)، ص ۶۷۔

۱۰۷۔ مجید امجد کے شخص کوائف میں جن وجودی نشانات کا پتہ چلتا ہے اسے ڈاکٹر شاہین مفتی نے نہایت تفصیل سے بیان کیا ہے مثال کے طور پر ان کے خاندانی حالات، سوتیلے پن کا احساس، مجبور اخلاقی نظام کی موجودگی، ان کی تعلیم، والدین کی عدم توجہی، شخصی کمزوریاں، جنسی زندگی کی نا آسودگی، ناکام ازدواجی تعلق، مختلف عورتوں سے تعلقات، زمانے کی ناقدری، اضطراب، ساہیوال میں گزری زندگی، مردم بیزاری اور آخر میں موت وغیرہ ایسے بہت سے واقعات ہیں جن میں ان کی وجودی شخصیت کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجئے:

i۔ ڈاکٹر شاہین مفتی، ”جدید اُردو نظم میں وجودیت“ (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء)، صفحہ نمبر ۲۶۷ تا ۲۳۷۔

ii۔ افتخار بیگ، ”مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت“، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ فل (اُردو) صفحہ نمبر ۶۷ تا ۶۱۔

۱۰۸۔ ان وجودی حربوں کے مجید امجد کی شاعری میں آثار دیکھنے کے لیے ملاحظہ کیجئے:

افتخار بیگ، ”مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت“، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ فل (اُردو) صفحہ

نمبر ۱۷۸ تا ۱۷۱۔

- ۱۰۹۔ ڈاکٹر شاہین مفتی، ”جدید اردو نظم میں وجودیت“، ص ۲۷۲۔
- ۱۱۰۔ پیسے کی علامت کو تفصیل سے دیکھنے کے لیے ملاحظہ کیجیے:
- ڈاکٹر شاہین مفتی، ”جدید اردو نظم میں وجودیت“، صفحہ نمبر ۲۷۲ تا ۲۸۷۔
- ۱۱۱۔ ڈاکٹر محمد امین، ”مجید امجد کی مستقبل شناسی“ (مضمون) مشمولہ ادبیات، اسلام آباد، ۲۰۰۱ء، ص ۲۷۶۔
- ۱۱۲۔ یہ شاید وہی مسودہ ہے جس کا اشارہ ڈاکٹر محمد زکریا نے اپنے مضمون ”مجید امجد کا نظریہ کائنات“ مشمولہ ”چند اہم جدید شاعر“ ص ۱۵۰ پر دیا ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا لکھتے ہیں:
- ”مجید امجد نے کائنات کے بارے میں ایک کتاب نثر میں لکھنی شروع کی تھی اگرچہ وہ نامکمل رہی تھی لیکن وہ اپنی کسی چیز کو ضائع نہیں کرتے تھے اس لیے مجھے یقین ہے کہ اس کا مسودہ بھی ان کے دوسرے مسودات کی طرح ان لوگوں کے پاس ہوگا جن کے پاس ان کے دوسرے مسودات ہیں۔“
- ۱۱۳۔ مجید امجد کی ایک طویل نظم، ”نہ کوئی سلطنت غم ہے نہ اقلیم طرب“ (ص ۲۵۳) میں کائنات اور اس کے آغاز کی طرف بعض اشارے کیے گئے ہیں۔ نظم میں ”نغمہ کوکب“ کے عنوان سے دایموس، فنیوس، پلوٹو، ارناؤس اور کرہ ارض کا ذکر کیا گیا ہے۔ مجید امجد کے قلمی مسودے بعنوان ”فسانہ آدم“ میں ستاروں کے بارے میں سائنسی معلومات فراہم کی گئی ہیں۔
- ۱۱۴۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ”چند اہم جدید شاعر“، ص ۱۴۱۔
- ۱۱۵۔ مجید امجد، ”فسانہ آدم“، (قلمی) ص ۲۔
- ۱۱۶۔ مجید امجد، ”نظام شمسی سے باہر کی دنیا“، مشمولہ ”فسانہ آدم“ (قلمی) ص ۱۱۔
- ۱۱۷۔ ڈاکٹر محمد امین، ”مجید امجد کی مستقبل شناسی“ (مضمون) مشمولہ ”ادبیات“ اسلام آباد، ص ۲۷۵۔
- ۱۱۸۔ مجید امجد، ”فسانہ آدم“ (قلمی)۔
- ۱۱۹۔ تفصیل کے لیے دیکھیں:
- شہزاد انجم، ”مجید امجد کا سائنسی شعور“ (مضمون) مشمولہ ”ادباق“ لاہور، (خاص نمبر، جولائی اگست، ۱۹۹۸ء) ص ۳۳۰، ۳۳۱۔

۱۲۰۔ ایضاً ص ۳۲۹۔

۱۲۱۔ مجید امجد، ”فسانہ آدم“ (قلمی)، ص ۱۔

۱۲۲۔ شہزاد انجم، ”مجید امجد کا سائنسی شعور“، (مضمون) مشمولہ ”ادراق“ لاہور، ص ۳۳۱۔

۱۲۳۔ اس حوالے سے عزیز حامد مدنی اور احمد ہمدانی وغیرہ کی کتب کا حوالہ دیا جاسکتا ہے۔ عزیز حامد مدنی نے ”جدید اردو شاعری“ مطبوعہ انجمن ترقی اردو کراچی، ۱۹۹۲ء میں جہاں بے شمار اہم اور غیر اہم شعرا کا تذکرہ کیا ہے وہاں وہ مجید امجد کو اہم یا غیر اہم کسی مقام پر رکھنے کو آمادہ نہیں۔ احمد ہمدانی نے ”نئی شاعری کے ستون“ مطبوعہ سیپ پبلی کیشنز کراچی، ۲۰۰۰ء میں مجید امجد کو ”شاعری کا ستون“ تو درکنار معتبر شعرا اور مقبول شعرا کی صف میں بھی شامل نہیں کیا۔ جولائی ۱۹۶۱ء میں ڈاکٹر عبادت بریلوی کی کتاب ”جدید شاعری“ اردو دنیا نے طبع کی، انہوں نے فیض، آئند نرائن ملا، مجاز، تاثیر، احمد ندیم قاسمی، راشد یہاں تک کہ جمیل الدین عالی پر تفصیلی گفتگو کی مگر مجید امجد کو آخر میں دی گئی فہرست میں صرف تین سطروں میں شامل کیا گیا۔

۱۲۴۔ مظفر علی سید، ”مجید امجد کی نظمیں“ (مضمون) مشمولہ ”سوریا“ لاہور، ص ۲۳۱۔

۱۲۵۔ گو شیم احمد کا کہنا ہے کہ یہ کام درحقیقت میراجی کرنا چاہ رہے تھے اور ابھی ان کا منصوبہ زیر تکمیل تھا کہ راشد کی ”ماورا“ منظر عام پر آگئی اور یوں راشد نے ”جدید شاعری کی تاریخ میں اولیت کا سہرا بڑی آسانی سے اپنے سر باندھ لیا“ تفصیل کے لیے دیکھیں:

شیم احمد، ”جدید شاعری کا اسکول“ (مضمون) مشمولہ ”میراجی ایک مطالعہ“ مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء) صفحہ نمبر ۳۳۵ تا ۳۳۳۔

۱۲۶۔ ن۔م۔ راشد، ”ہیت کی تلاش“، (مضمون) مشمولہ ”ن۔م۔ راشد - ایک مطالعہ“ مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، (کراچی، مکتبہ اسلوب، اول ۱۹۸۶ء) ص ۳۴۹۔

۱۲۷۔ ن۔م۔ راشد، ”دیباچہ ماورا“، مشمولہ ”مقالات ن۔م۔ راشد“ مرتبہ شیم مجید (اسلام آباد، الحمرا پبلشنگ، ۲۰۰۲ء) ص ۹۲، ۹۳۔

۱۲۸۔ ”مجھے ماضی سے کوئی دلچسپی نہیں خواہ وہ کسی رنگ میں کیوں نہ نمودار ہو، میں سمجھتا ہوں کہ اصل مسئلہ آئندہ ہزاروں سالوں کا ہے۔ گزشتہ ہزاروں سالوں کا نہیں۔ ماضی کے اندر یا ماضی کے جمع کیے ہوئے تجربات کے اندر آئندہ مسائل کی کلید کہیں موجود نہیں۔ اس تیز زو اور گریز پا حال میں بھی

ماضی کا کوئی تجربہ ہمارا دیکھ نہیں ہو سکتا۔“ (ن۔م۔راشد، ”دیباچہ، لا=انسان“، ص ۲۷۔)

۱۲۹۔ ڈاکٹر تبسم کا شمیری، ”لا=راشد“ (لاہور، نگارشات، اول ۱۹۹۲ء)، ص ۲۷۔

۱۳۰۔ تفصیل کے لیے دیکھیں:

ڈاکٹر آفتاب احمد، ”ن۔م۔راشد۔ شاعر اور شخص“ (کراچی، مکتبہ دانیال، س۔ن) ص ۹۸۳۶۔

۱۳۱۔ راشد کی علامات کا مطالعہ کرنے کے لیے ملاحظہ کریں:

i۔ ڈاکٹر تبسم کا شمیری، ”لا=راشد“، ص ۱۳۹۷۸۔

ii۔ عنبرین منیر، ”ن۔م۔راشد۔ ایک تجزیاتی مطالعہ“ (لاہور، خان بک کمپنی، اول ۲۰۰۳ء)، ص

۱۳۱۳۱۶۔

۱۳۲۔ i۔ ناصر کاظمی، ”شخص اور عکس“ (مضمون) مشمولہ ”میراجی۔ ایک مطالعہ“ مرتبہ: ڈاکٹر جمیل

جالبی، ص ۲۳۹۔

ii۔ ڈاکٹر رشید امجد، ”میراجی، فن اور شخصیت“ (لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۹۸ء)،

ص ۱۳۵۔

۱۳۳۔ ڈاکٹر تبسم کا شمیری، لا=راشد، ص ۷۴۔

۱۳۴۔ میراجی، ”میراجی کی نظمیں“ (دلی، ساقی بک ڈپو، ۱۹۴۴ء)، ص ۱۱۔

۱۳۵۔ i۔ اختر الایمان ”میراجی کے آخری لمحے“ (ایک خط بنام قیوم نظر) میں میراجی کے بارے میں

لکھتے ہیں کہ ”ان کے ہاتھ پاؤں، چہرہ اور پیٹ پر درم آگیا تھا، اپنے آخری دنوں میں وہ ہر وقت

بس Defeat of Baudeliare پڑھا کرتے تھے۔ اس کتاب کو وہ اپنے ساتھ ہی ہسپتال لے

گئے تھے۔“ (مشمولہ: ”میراجی۔ ایک مطالعہ“ مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۷۵)۔

ii۔ ایڈگراہلن پو کے بارے میں میراجی لکھتے ہیں: ”وہ جو باتیں زندگی میں حاصل نہ کر سکا ان

کے تصورات قائم کر لیتا، زندگی میں اس کو اپنی محبوب عورتیں حاصل نہ ہو سکیں اس لیے کہانوں میں

وہ موت پر حیات بعد الممات کے نظریے سے فتح حاصل کرنے کی کوشش کرتا اور اس کا یہ انہماک

اس قدر بڑھ گیا تھا کہ اُسے حقیقت سے کوئی دلچسپی نہ رہی تھی۔“

میراجی، ”مشرق و مغرب کے نغمے“ (کراچی، مطبوعات آج، دوم، ۱۹۹۹ء، ص ۲۱۸)

میراجی کی اپنی کیفیت بھی کچھ ایسی ہی تھی وہ تصور پرست تھے اور اپنی پسندیدہ عورتوں کے حصول

- میں ناکامی کے بعد انھوں نے بھی عورت سے زیادہ اُس کے تصور سے محبت کی۔
- ۱۳۶۔ ڈاکٹر جیل جالبی، ”میراجی کو سمجھنے کے لیے“ (مضمون) مشمولہ ”میراجی۔ ایک مطالعہ“، ص ۲۹۱۔
- ۱۳۷۔ مختار صدیقی، ”تین رنگ“ (دیباچہ) مشمولہ ”تین رنگ“ از میراجی (راولپنڈی، کتاب نما، اول ۱۹۶۳ء)، ص ۱۷۔
- ۱۳۸۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجئے:
- سلیم احمد، ”نئی نظم اور پورا آدمی“ (کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۹ء)، ص ۹۸ تا ۱۷۷۔
- ۱۳۹۔ ڈاکٹر نصرت چوہدری، ”فیض کی شاعری۔ ایک مطالعہ“ (لاہور، نگارشات، ۱۹۸۷ء)، ص ۱۹۲۔
- ۱۴۰۔ حرمت الاکرام، ”فیض خوش نوا“ (مضمون) مشمولہ ”فیض کی تخلیقی شخصیت“ مرتبہ ڈاکٹر طاہر تونسوی (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء)، ص ۱۹۳۔
- ۱۴۱۔ فیض صاحب سے ایک بات چیت، از سہیل احمد، مسعود اشعر اور دیگر مشمولہ ”فیض کی تخلیقی شخصیت“، ص ۳۰۴۔
- ۱۴۲۔ ایضاً ص ۳۰۷۔
- ۱۴۳۔ فیض احمد فیض، ”ابتداءً یہ دست صبا“ مشمولہ ”نسخہ ہائے وفا“ (لاہور، مکتبہ کارواں، س۔ن۔ن) ص ۹، ۸۔
- ۱۴۴۔ ڈاکٹر نصرت چوہدری، ”فیض کی شاعری۔ ایک مطالعہ“، ص ۲۰۔
- ۱۴۵۔ مجید امجد کے اپنے ہم عصر شعرا سے تقابلی مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجئے:
- ڈاکٹر نواز علی، ”مجید امجد اور ان کے ہم عصر شعرا“ (مضمون) مشمولہ ”آثار“ اسلام آباد، (جلد ۸، شمارہ ۸، جولائی نومبر، ۱۹۹۹ء)، ص ۱۶۱ تا ۱۳۸۔

□ □ □

باب چہارم:

مجید امجد کی شاعری کے فنی اسالیب

شعر کے اجزائے ترکیبی کا مطالعہ کرتے ہوئے جہاں اس کے شاعرانہ خیال کو اہمیت دی جاتی ہے وہاں اس خیال کی لفظی پیش کش بھی نہایت اہمیت کی حامل ہے۔ ایک مکمل تخلیقی انگہار اپنے تجربے اور اس کے کامل ترین بیان میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ انسانی جذبات، مشاہدات، تجربات اور حسی محسوسات کو ایک خاص فنی ترکیب اور پیرایوں کی ضرورت ہوتی ہے کیونکہ کوئی خیال محض خیال میں معلق رہ کر اپنی شکل و صورت کو واضح نہیں کر سکتا۔ خیال کی تجریدیت کے احاطہ کے لیے لفظ کی معروضی اور ٹھوس حقیقت جزو لازم کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لیے لفظ اور خیال یا تصور اور بیان کو ایک دوسرے سے الگ کرنا یا الگ کر کے دکھانے کی کوشش کرنا محال ہے۔ ایک انسانی خیال خاص قسم کی لفظی ترکیب اور ہیئت کا پابند ہے، وہ لفظ کے اندر دھڑکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس طرح محض لفظ کی بھی کوئی مفرد حیثیت نہیں ہے، یہ تو محض علامت ہے جس کے لیے خاص معنویت کی ضرورت ہے اور اس معنویت کے سبب وہ جاندار اور قابل عمل بن سکتا ہے۔ جب ایک تخلیق کار اپنے تخلیقی تجربے کو لفظ کا روپ دیتا ہے یا دوسرے لفظوں میں خیال کو تجرید کے پردے سے نکال کر لفظ کی حد بندی میں ہیئت بند کرتا ہے تو اظہار اپنی تکمیل کو پہنچتا ہے۔ یہی وجہ ہے بڑے سے بڑا خیال لفظ کے بغیر اور خوبصورت سے خوبصورت علامت خیال کی گرمی کے بغیر بے جان ہیں۔ یہ دیکھنا کہ خیال کو کس حد تک اور کس کامیابی سے لفظ بند کیا گیا ہے، یہ بحث بعد کی ہے اور اس کے جانچنے کے پیمانے بھی مختلف ہیں۔

ایک شاعر جب اپنے حسی ادراک کو لفظ ایسی معروضی حقیقت میں ڈھالتا ہے تو اس کے بیان میں تبدیلی جنم لے سکتی ہے یقیناً اس تبدیلی کا تعلق خود شاعر کی ذات، انداز فکر، قوت تخیل، جودت طبع اور انتخاب الفاظ سے ہے، یہی وہ امتیازات ہیں جو ہر تخلیق کار کے یہاں مختلف انداز سے جلوہ گر ہوتے ہیں اور ایک کو دوسرے سے ممتاز کرتے ہیں۔ یہی تبدیلی آگے چل کر ایک فن کار کے اسلوب کا تعین کرتی ہے۔ ایک تخلیق کار کے اسلوب کی مختلف جہتوں کو دیکھنے کے لیے تشبیہ و

استعارات، علامت نگاری، تمثال آفرینی اور اس کے دیگر شعری محاسن کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ ایک شاعر کس حد تک اپنے عہد کے مروجہ فنی سانچوں سے اخذ و قبول کرتا ہے اور کس حد تک وہ نئی معنویت کی تلاش اور اظہار کے لیے ان مروجہ سانچوں کو توڑتا ہے۔ اگرچہ روایتی ذخیرہ الفاظ، تراکیب، ہیئتیں اور عروضی آہنگ ایک تخلیق کار کو موثر اظہار کے وسیلے فراہم کرتے ہیں تاہم ان کو توڑنے یا ان میں تجربات کرنے کا رجحان بھی ایک تخلیق کار کے اسلوب کا تعین کرنے میں مددگار ثابت ہو سکتا ہے۔ غرض اس انداز کے بہت سے فنی اسالیب ہیں جو اظہار کو موثر تر بنا دیتے ہیں۔

اس تناظر میں جب مجید امجد کی شاعری کا مطالعہ کیا جاتا ہے تو بہت سے سوالات سامنے آتے ہیں کہ انھوں نے اپنے مشاہدے، تخلیقی تجربے، معروضی حقائق اور قلبی واردات کو لفظ کے سانچے میں ڈھالنے کے لیے کن کن فنی حربوں کو استعمال کیا اور وہ کون کون سے شعری لوازمات تھے جو فکری اور فنی حوالوں سے ان کے شعری اسلوب کا تعین کرتے ہیں؟ یہ نہایت اہم سوال اس لیے ہے کہ جو فکری سطح ان کے یہاں پائی جاتی ہے اس کے تعین کے لیے مروجہ شعری پیمانے خاصے محدود نظر آتے ہیں۔

مجید امجد کی شاعری کے فنی اسالیب کی دریافت کے لیے مندرجہ ذیل حوالوں کو خصوصی انداز سے دیکھا جاسکتا ہے:

۱۔ مجید امجد کی شاعری میں ہیئتی تجربات

۲۔ عروضی تجربات

۳۔ (الف) لفظ و خیال کا تعلق

(ب) زبان کا مقامی رنگ اور نیا لہجہ

(ج) مجید امجد کے یہاں لفظیاتی مطالعہ

۴۔ مجید امجد کی تراکیب کا مطالعہ

۵۔ مجید امجد کی علامت نگاری

۶۔ مجید امجد کی تمثال نگاری

— (۱) —

اُردو شاعری میں ہمیشگی تجربات کا باقاعدہ سلسلہ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز سے شروع ہوتا ہے۔ ان ہمیشگی تجربات کے پس پردہ محرکات میں یقیناً تخلیق کار کا روایتی اصناف اور ڈھانچے پر عدم اعتماد، موضوعاتی پیش پا افتادگی، ہمیشگی جکڑ بندگی کے ساتھ ساتھ اُس جدید عہد اور معاشرے کی نئی اشاریت اور حسیت کے ادراک کی شدید خواہش کا بھی عمل دخل تھا جس سے تہذیبی، سماجی، لسانی اور ادبی سطح پر نیا معاشرہ دوچار تھا۔ نئے معاشرے کے تشکیلی دور میں، دیگر شعبہ ہائے زندگی کی طرح، ادب میں بھی مغربی شعور کی اجتماعی برتری نے اُردو زبان و ادب میں تخلیقی امکانات کو نئی وسعتیں دی تھیں۔ نئے فکری و ہمیشگی سانچے کی تشکیل، روایت سے بغاوت، نئے لسانی شعور کے مباحث اور اس انداز کے بہت سے سوالات اُردو شعر و ادب میں اُٹھائے جانے لگے تھے۔ اگرچہ یہاں کی خالص جاگیر دارانہ سوچ اور نوآبادیاتی نفسیات اس تبدیلی کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں تھی تاہم اُردو کا تخلیقی افق اس تبدیلی سے رفتہ رفتہ روشن ہو رہا تھا۔

نئے معاشرے کی ٹوٹ پھوٹ اور تعمیر کے اس عبوری دور میں سر سید احمد خان اور اُن کے ساتھیوں نے عقلیت، منطقیت اور استدلالیت کی سطح پر ادب اور دیگر علوم کو سمجھنے کی کوشش کی۔ حالی نے ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں پہلی مرتبہ، شعر، تصور شعر اور اصلاح شعر کے حوالے سے مشرقی اور مغربی انداز کو استعمال کیا (۱)۔ اگرچہ حالی نے انگریزی شاعری اور شعرا سے براہ راست استفادہ تو نہیں کیا تاہم ان کے ہاں آنے والے عہد میں ممکنہ تجربات کا دھندلا عکس نظر آتا ہے۔ محمد حسین آزاد بھی ہمیشگی تجربات کے تشکیلی دور کے اہم شاہد اور مبصر ہیں۔ انجمن پنجاب کے پہلے اجلاس (۱۵ اگست ۱۸۶۷ء) میں انھوں نے اپنے خطبے ”لظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات“ میں شاعری کی روش پر عدم اطمینان کا اظہار کیا، (۲) لگ بھگ اسی عہد میں بہت سے لکھنے والوں اور مدیران نے روایتی شاعری کے چلن پر اپنے ذہنی تحفظات کا اظہار کیا اور اُس نے منظر نامے کو واضح کرنے کے جتن کیے جو آگے چل کر نئے ہمیشگی تجربات کا ذرا کرتے ہیں۔ اس ضمن میں مولوی محمد اسماعیل کی نظمیں، مولوی عبدالحلیم شرر اور ان کا رسالہ ”دنگداز“، علامہ لظم طباطبائی، سر عبد القادر اور ان کا رسالہ ”مخزن“، اقبال، مولانا تاجور نجیب آبادی اور اُن کا رسالہ

”ادبی دنیا“، عظمت اللہ خان اور ان کی کتاب ”سریلے بول“ کا مقدمہ اور بعد میں نئے شعرا کا ہیئت کی طرف رجحان وغیرہ ایک ایسا ادبی اور تاریخی تسلسل ہے جو جدید ہیئتی تجربات کے حوالے سے پس منظر کا کام دیتا نظر آتا ہے۔ (۳)

صنف اور ہیئت کے باہمی امتیازات کے حوالے سے بھی سوال قائم کیے گئے۔ بعض اصناف جو صنفی صفت کے ساتھ ساتھ اپنی مخصوص ہیئت رکھتی ہیں اور بعض جو صنفی خصوصیت تو رکھتی ہیں مگر ان کی کوئی متعین ہیئت نہیں ہے اس تناظر میں بعض ناقدین نے اپنی آرا کا اظہار کیا ہے مثلاً شمیم احمد کے مطابق:

”اُردو میں اقسام شعر کی شناخت اور درجہ بندی کے لیے کسی منطقی اصول سے کام نہیں لیا گیا اکثر اصناف وہ ہیں جو اپنی مخصوص اور متعین ہیئت کی بنا پر صنف کا درجہ اختیار کر گئیں اور ہیئت ہی ان کی صنفی شناخت کا اہم وسیلہ قرار پائی۔ اس کے برعکس چند اصناف ایسی بھی ہیں جو محض اپنے مخصوص موضوع کی وجہ سے صنف کے درجے پر پہنچیں اور موضوع ہی ان کی صنفی شناخت کا واحد ذریعہ ہے۔“ (۴)

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

”مختصراً ہم اس نکتے پر اکتفا کر سکتے ہیں کہ کوئی بھی شعری ہیئت ایک مخصوص طرز اظہار ہے جس کی اپنی ایک الگ شناخت، ظاہری شکل ہوتی ہے جو کسی مخصوص نظام کے تحت تشکیل پاتی ہے۔“ (۵)

مگر جدید عہد تک آتے آتے صنفی شناخت اور ہیئت کی روایتی بحث خاصی پرانی محسوس ہوتی ہے۔ مغربی شاعری کے اثرات، جدید تحریکوں اور کسی حد تک جدید شعرا کے اجتہادی رویے نے شاعری میں صنف اور ہیئت کی بحث کو ختم کر دیا ہے۔ اُردو میں پرانی اصناف مثلاً قصیدہ، رباعی، مثنوی وغیرہ اپنے مخصوص مزاج کے سبب اب ہمارے شعری مزاج کا حصہ نہیں رہیں بلکہ اب نیا معاشرہ اپنے تخلیقی تجربے کو آزادی اور کھلے پن سے بیان کرتا ہے۔ ہیئتی تجربات کے امکانات کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی مد نظر رکھنی چاہیے کہ ہیئتی تجربات محض ردیف و قافیہ، عروضی یا لفظی نشست و برخاست میں تبدیلی کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک مکمل جمالیاتی تجربہ ہے جسے کسی لگے بندھے اصول پر پرکھا نہیں جاسکتا۔ ہم اس جمالیاتی تجربے کو محض خارجی خطوط یا سطح تک محدود نہیں کر سکتے۔ ہیئتی

تجربات کا ظہور ایک اتفاق نہیں اور نہ ہی کسی منطقی اور طے شدہ فارمولے کے تحت تبدیلی لائی جاسکتی ہے بلکہ یہ خیال کی شدت کا خارجی اظہار ہے۔ خیال اور اس کے اظہار میں نامیاتی رابطہ اور نمونہ پذیری ہی کے زیر اثر روایتی ہیئتیں ڈھانچہ تبدیل ہوتا ہے اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعرانہ ہیئتیں تجربات صرف معروضی ترکیب نہیں بلکہ لکھنے والے کا تخلیقی اظہار یہ ہے۔

مجید امجد تک آتے آتے اردو شاعری ہیئتیں تجربات کا اچھا خاصا سفر طے کر چکی تھی اور شعرا اس روشنی اور تبدیلی سے آشنا ہو چکے تھے جو مغربی شاعری کی شکل میں اردو دان طبقے تک آرہی تھی۔ اس کے علاوہ ترقی پسند تحریک اور بعد ازاں حلقہ ارباب ذوق نے نظم کو جس شدت سے قبول کیا اور جس رخ سے دیکھا اس کے باعث بھی نظم جدید ذہن اور تبدیلیوں سے آشنا ہوتی چلی گئی۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجید امجد کو نظم میں ہیئتیں تجربات کے امکانات کا واضح پس منظر مل چکا تھا، بلاشبہ ان کے یہاں ان تجربات کا انداز کسی خارجی ماخذ کی بجائے خود ان کے اندر سے ظہور پذیر ہوتا تھا کیونکہ جس دور میں جدید شاعری نئے تجربات سے آشنا ہو رہی تھی اس دور میں خود مجید امجد پرانی اصناف اور روایتی ہیئتوں کو پسند کرتے تھے (۶)۔ ان کے یہاں ہیئتیں تبدیلی کا باقاعدہ شعور اور اس کا اظہار بہت بعد میں ہوا۔

مجید امجد کا شعری سفر پرانی اصناف اور روایتی ہیئتوں کے استعمال سے شروع ہوتا ہے۔ ابتدائی دور میں جو نظمیں لکھی گئیں ان میں مثنوی، ترکیب بند، ترجیع بند، مسدس وغیرہ کی ہیئت کو بڑے شوق سے استعمال کیا گیا ہے خصوصاً مثنوی کی ہیئت ان کے ابتدائی دور کے شعری مزاج کا ایک لازمی حصہ نظر آتی ہے۔ ممکن ہے کہ اس کے پس منظر میں جھنگ کی فضا کی شعریت، توانی اور موسیقی سے فطری لگاؤ، مشرقی روایت اور ان کے ذاتی مطالعہ اور رجحان کو خاص اہمیت ہو مگر آگے چل کر انگریزی ادب کے گہرے مطالعہ، تراجم اور نئے شعری افق اور لہجے کو دریافت کرنے کی تخلیقی لگن نے انھیں نئی سمتوں کے سفر اور نئے زاویوں تک رسائی پر اکسایا اور پھر رفتہ رفتہ ان کے یہاں نئے سے نئے کی دریافت اور خوب سے خوب تر کی جستجو کا رجحان غالب نظر آتا ہے۔ ان کے دوسرے اور تیسرے دور (۱۹۴۱ء سے ۱۹۵۸ء تک اور ۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۷ء تک) میں بالخصوص نئے سے نئے ہیئتیں تجربات کا ایک باب دکھائی دیتا ہے، یوں لگتا ہے کہ ہر نظم اپنی ہیئت نسبت ان پر وارد ہوتی ہے۔ مجید امجد فکری اور فنی سطح پر اجتہادی انداز کو بروئے کار لائے

ہیں۔ انھوں نے ہینکی تجربات کے ضمن میں محض مغربی شاعری کی تقلید نہیں کی بلکہ اپنی جواہریت میں سے نیا شعری افق دریافت بھی کیا ہے۔ مجید امجد کی شاعری کے تاریخی مطالعہ سے یہ بات واضح ہو سکتی ہے کہ وہ رفتہ رفتہ روایتی موضوعات اور ہینکی سانچوں سے نکل کر نئے موضوعات اور نئے ہینکی سانچوں تک پہنچے۔ جہاں انھوں نے روایت سے استفادہ کیا وہاں جزوی تبدیلیاں بھی کیں اور اس سے آگے بڑھ کر نئے سانچے بھی تراشے۔

مجید امجد کے ہینکی تجربات کو دیکھنے سے پہلے ذرا ملاحظہ کیجئے ان کا وہ فکری اور فنی رجحان کہ مجید امجد ہینتوں اور نئے سانچوں کے بارے میں کیا سوچتے ہیں۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کو دے گئے ایک انٹرویو میں وہ ابتدائی دور کے حوالے سے کہتے ہیں کہ

”۔۔۔۔۔ اس زمانے میں مجھے یاد پڑتا ہے فیض کی نظم ’مجھ سے پہلی سی محبت

میرے محبوب نہ مانگ‘ اور ’سورہی‘ ہے کفنے درختوں پر چاندنی کی ٹکلی ہوئی آواز

بڑی مقبول تھیں، اسی طرح راشد صاحب اس زمانے میں پابند کہتے تھے

شگفتہ و شادماں رہے گی مری محبت جواں رہے گی

بعد میں جب یہ خود ’ادبی دنیا‘ کے ایڈیٹر رہے ان کا کلام دیکھا لیکن میں اس

وقت فری ورس (Free Verse) کے اسلوب کو پسند نہیں کرتا تھا۔“ (۷)

پھر بعد میں ہینکی حوالے سے رد نما ہونے والی تبدیلیوں کے بارے میں وہ مزید کہتے ہیں کہ

”ہیت سے اس لیے کہ سب سے پہلے تو مروجہ ہیت تھی مثلاً مثنوی، مثنوی کی

مروجہ ہیت میں شعر کہتے وقت خیال ہوتا تھا کہ اس میں انہی پابندیوں کے

ساتھ کہ سکوں تو ٹھیک ہے ورنہ اس میں ایک مصرعے کا دوسرے سے ٹکراؤ

ہو جاتا تھا اور مثنوی کا ایک شعر جس میں پہلا مصرعہ دوسرے سے ربط رکھتا ہو،

بہت کم ہوتا تھا۔ چنانچہ میں نے آگے بڑھنے کی کوشش کی۔ اس کوشش کے سلسلے

میں تجسس سے مجھے آگے رستے ملے مثلاً جب انگریزی شعر کے طرز پڑھے جس

میں چار چار لائنوں کا بند ہوتا تھا، میں نے سوچا کہ اس بند کی شکل اسی طرح

رہے مگر مضمون رواں رہے چنانچہ میں نے اس زمانے میں کچھ نظمیں اس قسم کی

کہیں اور موضوع کے لحاظ سے مختلف ہینتوں کے تجربے کیے۔“ (۸)

ان حوالوں سے ایک بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ مجید امجد کے یہاں نئے تجربات کرنے کا رجحان محض فیشن یا ہم عصریوں کی تقلید نہ تھا بلکہ وہ تو اپنے خیال کی شدت کو بیان کرنے کے لیے نئے سے نیا انداز تلاش کرنے کے خواہاں تھے اور یہ تجربات خالصتاً ان کے تخلیقی و فوری اور جمالیاتی اظہار کا وسیلہ تھے۔ وہ نظم کی گونا گوں اشکال کے ایک عمر سے سودائی تھے اور لکھنے کی ایک جانکاہ لگن ان کے شعری اظہار کی نمائندہ بنتی نظر آتی ہے۔

مجید امجد کی شاعری کے موضوعات کا سرسری جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ فلسفیانہ افکار، نئی تہذیبی صورت حال، انسان کا المیہ، نئے صوفیانہ تجربے کا انکشاف، سائنسی اور کائناتی شعور غرض اس انداز کے بہت سے ایسے موضوعات ہیں جن کا ادراک اور پھر اظہار روایتی سانچوں اور ہیئت میں کرنا ممکن نہیں ہے۔ بقول ڈاکٹر نواز شعلی:

”اس کی تقریباً ہر نظم صرف خارجی شکل و صورت کی حد تک ہی نہیں بلکہ اپنے اندرونی عمل کے اعتبار سے ہر پہلی نظم کے مقابلے میں ایک نیا تجربہ ہے لیکن اس کے تجربے نامکمل اور خام نہیں ہوتے کیونکہ اس کی شاعری محض ہیئت کے تجربات ہی سے مرکب نہیں ہے بلکہ اس میں مواد، آہنگ اور ہیئت ایک وحدت میں ڈھل کر مکمل اظہار کی صورت اختیار کر جاتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں ہیئت محض ذریعہ اظہار نہیں بلکہ طریق فکر کی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔“ (۹)

مجید امجد کے یہاں ہیئتی تجربات کے تفصیلی مطالعہ سے پہلے یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ان کی شاعری کا آغاز روایتی ہیئتوں کے استعمال سے ہوتا ہے اور پھر رفتہ رفتہ وہ خیال کی شدت اور فکری و فوری کے سبب روایتی ہیئتوں کی پابندیوں اور حدود سے اکتا کر اور انہیں ناکافی سمجھتے ہوئے نئے تجربات کی طرف مائل ہوتے ہیں ان کی شاعری میں ان تجربات کو چار ادوار میں دیکھا جاسکتا ہے۔

- i۔ پہلا دور۔ آغاز سے ۱۹۳۰ء تک
- ii۔ دوسرا دور۔ ۱۹۳۱ء سے ۱۹۵۸ء تک
- iii۔ تیسرا دور۔ ۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۷ء تک
- iv۔ چوتھا دور۔ ۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۷ء تک

ان ادوار میں انھوں نے اپنے شمری میاں، تفلاتی آج، ذاتی تجربات، داخلی اور ذاتی اور وسعت مطالعہ سے نظم کے نئے چیراؤں کو نئے اسلوب اور رشتی پیمانوں سے دیکھا ہے۔ حیرت انگیز کا یہی احساس انھیں نے افق سے روشناس کرتا ہے۔ پہلے دور میں ان کا سفر روایتی اسلوب، موضوعات اور ہیئتوں سے مرتب ہوتا ہے۔ اس دور میں وہ اپنے کلاسیکی ورثے اور مزاج سے بہت متاثر نظر آتے ہیں اگرچہ کہیں کہیں نئے ہیئت پیمانے اپنی تہب دکھاتے ہیں تاہم غالب انداز روایتی ہی رہتا ہے۔ دوسرے دور میں ان کے یہاں روایتی ہیئتوں میں جزوی تبدیلیاں دکھائی دیتی ہیں اور وہ تیزی سے ایک نئے منظر نامے کو بناتے دکھائی دیتے ہیں۔ تیسرا مجدد ہیئت تجربات کے حوالے سے سب سے زیادہ زرخیز دور ہے۔ اس دور میں وہ ایک نظم کے ہیئت تجربات کو دہراتے نظر نہیں آتے، تجربات کا تنوع سب سے زیادہ اسی دور میں ملتا ہے جب کہ آخری دور میں ان کا غالب رجحان آزاد نظم کے مزاج میں ڈھل جاتا ہے۔ اگر بحیثیت مجموعی ان ادوار کا تجزیہ کیا جائے اور ان کے یہاں ہیئت تبدیلیوں کی درجہ بندی کی جائے تو وہ کچھ یوں ہوگی:

- i۔ اردو شاعری کی روایتی ہیئتوں کا استعمال
- ii۔ روایتی ہیئتوں میں جزوی تبدیلیاں
- iii۔ انگریزی شعری ہیئتوں سے استفادہ اور جزوی تبدیلیاں
- iv۔ دو یا دو سے زیادہ ہیئتوں کا انضمام
- v۔ نئی ہیئتوں کی اختراع
- vi۔ آزاد نظم کا رجحان

اس تقسیم کو مد نظر رکھا جائے تو صورت حال یوں نمایاں ہوتی ہے، روایتی ہیئتوں میں انھوں نے غزل کو اپنے تجربے کا حصہ بنایا ہے۔ ان کے کلیات میں اکٹھ غزلیں شامل ہیں (۱۰)۔ بعض نظمیں غزل کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں۔ مثلاً ”جوانی کی کہانی“ (ص ۶۱)۔ کلیات مجید امجد مرتبہ خواجہ محمد زکریا، ۱۹۸۹ء) ”بیساکھ“ (ص ۸۵) ”ساز فقیرانہ“ (ص ۱۱۱) ”حسین“ (ص ۱۳۵) ”والامندہ“ (ص ۱۶۹) ”ایک دعا“ (ص ۱۸۷) ”افتاد“ (ص ۲۳۵) اور ”حضرت زینب“ (ص ۴۷۷)۔ غزل کی ہیئت میں لکھی گئی چند نظمیں ایسی ہیں جو رسائل یا دیگر انتخاب میں بطور غزل شامل کی گئی ہیں مگر کلیات مجید امجد میں اسے نظم کے طور پر شامل کیا گیا ہے مثلاً نظم ”کوئے تک“

برس کیا بہ خرابات آرزو ترا نم
قدح قدح تری یادیں سب سب تو ترا نم

”مرے خدا مرے دل“ (ص ۹۹ مرتبہ تاج سعید، ۱۹۷۵ء) میں بطور غزل درج ہے (۱۱)۔ کلیات میں شامل نظم ”بول انمول“ (ص ۳۶۷) ”گلاب کے پھول“ (ص ۱۵۹، مرتبہ حیات سیال، ۱۹۷۸ء) اور دیگر کتب میں بطور غزل شامل ہے۔ اسی طرح نظم ”جہاں نور“ (ص ۴۴۳) اور ”کون دیکھے گا“ (ص ۴۴۵) بھی مجید امجد کے شائع ہونے والے مختلف انتخاب اور رسائل میں بطور غزل ہی درج ہے۔ اس کے علاوہ غزل ”یہ دن یہ تیرے شگفتہ دنوں کا آخری دن“ کلیات مجید امجد، ۱۹۸۹ء، ص ۷۲۰ پر درج ہے مگر ڈاکٹر خواجہ زکریا نے کلیات مجید امجد، طبع نو (ستمبر ۲۰۰۳ء) میں اس غزل کو بطور نظم بعنوان ”یہ دن یہ تیرے شگفتہ دنوں کا آخری دن“ صفحہ نمبر ۷۲۰ پر درج کیا ہے۔

روایتی ہیئتوں میں مجید امجد نے سب سے زیادہ طبع آزمائی مثنوی کی ہیئت میں کی ہے۔ ان کی ابتدائی شاعری کے حوالہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ مجید امجد کی شاعری کا ابتدائی مزاج مثنوی میں متشکل ہونے کے لیے بے تاب ہے۔ عین ممکن ہے کہ جھنگ کی فضا اور مقامی زبانوں کے اثر کے تحت قافیے کی رنگارنگی نے انھیں مثنوی کی طرف راغب کیا ہو۔ ان نظموں کے مطالعے سے ایک اور بات بھی واضح ہوتی ہے کہ مثنوی کی ہیئت میں لکھتے ہوئے ان کا انداز واقعات کو بیان کرنے کا سا ہو جاتا ہے۔ اسی طرح ان نظموں کے مطالعہ سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ جیسے وہ اپنے خیال کے واضح ابلاغ کے متمنی ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اس صنف کو شعری سفر کے آغاز میں سب سے زیادہ برتا ہے۔ کلیات مجید امجد (۱۹۸۹ء) میں اس ہیئت کے حوالے سے جو نظمیں ملتی ہیں ان میں ”موج تبسم“ (ص ۴۱)، ”محبوب خدا سے“ (ص ۴۹) ”گاؤں“ (ص ۵۱) ”حسن“ (ص ۵۵) ”جھنگ“ (ص ۵۸) ”یہی دنیا“ (ص ۵۹) ”کون“ (ص ۷۲) ”ریل کا سفر“ (ص ۷۷) ”یہ سچ ہے“ (ص ۷۹) ”انقلاب“ (ص ۸۱) ”گر اس جہاں میں جینا ہے“ (ص ۹۵) ”گھنا سے“ (ص ۹۶) ”خدا“ (ص ۹۷) ”گلی کا چراغ“ (ص ۹۹) ”پڑمردہ پتیاں“ (ص ۱۰۳) ”کہاں“ (ص ۱۰۴) ”عقدہ ہستی“ (ص ۱۰۵)

”دنیا“ (ص ۱۰۸) ”چچی“ (ص ۱۱۴) ”سوکھا تنہا پتا“ (ص ۱۱۸) ”ملاقات“ (ص ۱۲۰) ”دستک“ (ص ۱۳۲) ”شناور“ (ص ۳۳۳) شامل ہیں۔

یہ نظمیں (”شناور“ کو چھوڑ کر) ۱۹۴۴ء سے پہلے تخلیق کی گئی ہیں جس سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ مثنوی کی ہیئت کو مجید امجد نے اپنے آغاز شاعری ہی میں استعمال کیا اور بعد میں انھوں نے اس صنف کو ترک کر دیا۔ مثنوی کے اندر روانی، تسلسل اور فکری جڑت، ان کے ابتدائی کلاسیکی مزاج سے لگا کھاتی ہے لیکن اس روش کو انھوں نے آنے والے ادوار میں بالکل ترک کر دیا تھا۔

مجید امجد نے مثنوی کی ہیئت میں بعض جزوی تبدیلیاں بھی کی ہیں مثلاً خیال کی رو، تسلسل اور مفہوم کے بہتر ابلاغ کے لیے انھوں نے مثنوی کے اشعار کو مختلف حصوں یا بندوں میں تقسیم کرنے کا طریقہ اختیار کیا تا کہ نظم میں شامل خیال تسلسل کی رو میں ہی نہ بہہ جائے اور قاری خیال کو محض بین السطور واردات سمجھ کر صرف نظر کر جائے مثلاً نظم ”صبح نو“ (ص ۷۶) میں پہلے تین اشعار اور پھر چھ اشعار کے دو بند بنائے گئے ہیں۔ نظم ”صبح جدائی“ (ص ۸۶) میں چھ اشعار اور پھر تین اشعار پر مشتمل بند ہیں۔ نظم ”قیصریت“ (ص ۸۸) کو تین حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے پہلا حصہ پانچ اشعار، دوسرا چار اشعار اور تیسرا چھ اشعار پر مشتمل ہے۔ نظم ”قیدی دوست“ (ص ۹۰) کا پہلا حصہ چھ اور دوسرا سات اشعار پر مبنی ہے۔ نظم ”نعتیہ مثنوی“ (ص ۱۳۹) چار حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصے میں پندرہ، دوسرے میں آٹھ، تیسرے میں تین اور آخری حصے میں چھ اشعار شامل ہیں اور نظم ”کل جب۔۔۔“ (ص ۶۶۳) کے تین حصے ہیں جب کہ اشعار کی تعداد بالترتیب تین، چھ اور ایک ہے۔

اس کے علاوہ مثنوی کی ہیئت میں چند ایک جزوی تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں مثلاً نظم ”بندا“ (ص ۹۴) مثنوی شکل میں ہے البتہ ایک اضافی مصرعہ ”کاش میں تیرے بن گوش میں بندا ہوتا“ شروع اور آخر میں اضافی طور پر دے دیا گیا ہے:

کاش میں تیرے بن گوش میں بندا ہوتا
رات کو بے خبری میں جو مچل جاتا میں
تو ترے کان سے چپ چاپ نکل جاتا میں
صبح کو گرتے تری زلفوں سے جب باسی پھول

میرے کھو جانے پہ ہوتا ترا دل کتنا ملول
آخر میں نظم کا اختتام کچھ یوں ہوتا ہے:

یوں تری قربت رنگیں کے نشے میں مدہوش
عمر بھر رہتا مری جاں میں ترا حلقہ گمبوش

کاش میں تیرے نبھ گمبوش میں بندا ہوتا

ایک اور نظم ”سیرِ سرا“ (ص ۱۱۷) میں آخری مصرعہ کو تین سطروں میں بانٹ دیا گیا ہے:

پوہ کی سردیوں کی رعنائی

آخر شب کی سرد تنہائی

آخری شعر ملاحظہ ہو:

ہوں رواں آتشیں خیالوں میں گم

آہ تم!

کتنے سرد مہر

ہو تم۔۔۔!

(مشمولہ ”کلیاتِ مجید امجد“ مرتبہ خواجہ محمد زکریا، ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۱۱۷)

مثنوی کے علاوہ مجید امجد نے ”مثلت“ ہیئت کو بھی روایتی انداز کے ساتھ ساتھ جزوی

تبدیلیوں اور قوانین کے اختلاف کے ساتھ برتا ہے۔ اردو میں ”مثلت“ ہیئت کو مسط کا ایک جزو

سمجھا گیا ہے (۱۲) اور اس میں ہونے والے اختلاف کو اس کے ہنسی تغیر سے تعبیر کیا گیا ہے مگر اس

بحث سے قطع نظر مجید امجد کو یہ ہیئت خاصی محبوب رہی ہے انھوں نے اپنی بہت سی نظموں میں اسے

انفرادی طور پر اور دیگر اصناف کے ساتھ ملا کر استعمال کیا ہے۔ جن نظموں میں انھوں نے اس ہیئت کو

انفرادی انداز اور جزوی تبدیلیوں کے ساتھ استعمال کیا ہے ان میں اہم نظمیں یہ ہیں: ”شاعر“

(ص ۷۳) ”زندانی“ (ص ۱۳۶) ”ارے یقینِ حیات“ (ص ۲۲۴) ”ایک خیال“ (ص ۲۳۹)

”ریوز“ (ص ۲۸۸) ”ہڑپے کا ایک کتبہ“ (ص ۳۲۱) ”ایسے بھی دن“ (ص ۳۰۴) ”صدا بھی

مرگ صدا“ (ص ۳۵۲) اور ”مترکہ مکان“ (ص ۳۶۰)۔

نظم ”شاعر“، ”ایک خیال“ اور ”ہڑپے کا کتبہ“ ایسی نظمیں ہیں جن میں مثلث کے ہر بند

میں شامل تینوں مصرعوں کو آپس میں ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔ ”ہڑپے کا کتبہ“ سے مثال ملاحظہ ہو:
 بہتی راوی ترے تہ پر ، کھیت اور پھول اور پھل
 تین ہزار برس بوڑھی تہذیبوں کی تھل بل
 دو بیلوں کی جیوٹ جوڑی ، اک ہالی اک بل

(ص ۳۲۱)

”زندانی“ اور ”ریوز“ میں مثلث کے ہر بند کا تیسرا مصرعہ ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔ نظم ”ریوز“ سے اقتباس ملاحظہ ہو:

شام کی راکھ میں لتھڑی ہوئی ڈھلوانوں پر ایک ریوز کے تھکے قدموں کا مدہم آہنگ
 جس کی ہر لہر دھندلکوں میں لڑھک جاتی ہے
 مست چرواہا ، چراگاہ کی اک چوٹی سے جب اترتا ہے تو زیتون کی لابی سونبی
 کسی چلتی ہوئی بدلی میں اٹک جاتی ہے

(ص ۳۸۸)

”ارے یقین حیات“ اور ”صدا بھی مرگ صدا“ میں مثلث کا ہر تیسرا مصرعہ مستزاد کے انداز میں آیا ہے۔ ”ارے یقین حیات“ میں ہر تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہے جب کہ ”صدا بھی مرگ صدا“ میں ہر مثلث کا دوسرا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

یہ دور رفتہ تبسم ، جو میرے ہونٹوں پر
 ترے اشارۂ ابرو سے لوٹ آیا ہے
 یہ زیست کی سوغات!
 سیاہیوں میں گھرے طاق و گنبد و ایوان
 کی اوٹ سے یہ ابھرتی ہوئی شعاعوں کے
 لپکتے بڑھتے ہات!

(”ارے یقین حیات“ ص ۲۲۲)

نہ کوئی سقفِ منش ، نہ کوئی چترِ حریر
 نہ کوئی چادرِ گل اور نہ کوئی سایہ تاک

بس اک تودہ خاک
ضمیر ارض پہ کھینچی گئی لہو کی لکیر
اور اس کا ایک بھی چھیننا نہیں سر قرملاں
بہ مصحف احساس

(”صدا بھی مرگ صدا“، ص ۳۵۲، ۳۵۳)

نظم ”متروکہ مکان“ میں ہر مثلث کا دوسرا مصرعہ مستزاد کے انداز کا ہے اور مصرعوں کے درمیان قافیے کا اہتمام رکھا گیا ہے مثلاً

یہ محلے ، یہ گھروندے ، یہ جھروکے یہ مکاں
ہم سے پہلے بھی یہاں
بس رہے تھے سکھ بھرے آنگن ، سنہری بستیاں
راکھ ہوتی ہڈیوں کے گرم گارے میں گندھی
گرتے اشکوں میں ڈھلی
اب یہی اینٹیں ہماری عظمت افتادگی

(”متروکہ مکان“، ص ۳۶۰، ۳۶۱)

مثلث ہیئت ہی میں مجید امجد نے بعض نادر تجربات بھی کیے ہیں یعنی دو مثلثوں کو ملا کر ایک بند کا تاثر پیدا کیا ہے۔ بظاہر یہ نظمیں مسدس کی شکل میں نظر آتی ہیں مگر درحقیقت ان کے اجزائے ترکیبی میں مثلث ہی کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ ان نظموں میں ”طلوع فرض“ (ص ۱۳۸) اور ”آورگانِ فطرت سے“ (ص ۹۲) کو مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

”طلوع فرض“ کا آغاز ایک شعر سے ہوتا ہے اور اس شعر کو نظم کے آخر میں دہرایا گیا ہے اس کے بعد دو مثلثوں کو جوڑا گیا ہے۔ ایک بند دو مثلثوں پر مشتمل ہے، ہر بند کی پہلی مثلث کے دوسرے اور تیسرے مصرعہ کو ہم قافیہ رکھا گیا ہے، بظاہر دو مثلثوں کو اکٹھا تو کر دیا گیا ہے مگر ان سے تشکیل پانے والے بند میں معنی ربط اور تسلسل کو قائم رکھا گیا ہے۔ مثال کے طور پر:

سر بازار انسانوں کا انبوہ

کسی دست گل اندوزِ حنا میں
 زمانے کی حسینِ رتھ کی لگا میں
 کسی کف پر خراشِ خارِ محنت
 عدم کے راستے پر آنکھ میچے
 کوئی آگے رواں ہے کوئی پیچھے

(”طلوعِ فرض“، ص ۱۴۸)

اس بند میں پہلے تین مصرعے یعنی پہلی مثلث کو ملاحظہ کریں تو اس کا دوسرا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ملے گا اور اگلی مثلث میں یہی اہتمام برقرار رکھا گیا ہے۔ دو مثلثوں کے اس اجتماع کو نظم کے باقی بندوں میں دہرایا گیا ہے۔ مثلث کے ضمن میں یہ نادر تجربہ ہے۔ یہی انداز نظم ”آوارگانِ فطرت سے“ میں ہے مگر یہاں قوافی کا نظام ذرا مختلف ہے۔ دو مثلثوں کو ملایا گیا ہے دونوں مثلثوں کے پہلے مصرعوں کو ہم قافیہ اور ہر مثلث کے دونوں مصرعوں کو ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔ اس ترکیب سے ایک بند کی تشکیل کی گئی ہے اور نظم کے بقیہ تین بندوں میں بھی یہی اہتمام ملحوظ خاطر رکھا گیا ہے۔ مثلاً

بتا بھی مجھ کو ارے ہانپتے ہوئے جھونکے
 ارے او سینہ فطرت کی آہِ آوارہ
 تری نظر نے بھی دیکھا کہیں وہ نظارہ
 کہ لے کے اپنے جلو میں ہجومِ اشکوں کے
 کسی کی یاد جب ایوانِ دل پہ چھا جائے
 تو اک خرابِ محبت کو نیند آجائے

(”آوارگانِ فطرت سے“، ص ۹۲)

چہار مصرعی قطعہ کا رواج اردو شاعری میں بہت عام ہے، رباعی کے برعکس چہار مصرعی قطعہ اوزان اور قوافی کے اعتبار سے زیادہ آزادی اور آسانی سے کہی جانے والی ہیئت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید شعرا نے اس ہیئت کو ذریعہ اظہار بنایا ہے۔ مجید امجد کے یہاں بھی بہت سی نظمیں اسی ہیئت میں نظر آتی ہیں مگر انھوں نے قوافی کے استعمال اور نظم کی فکری نمونہ پیری کے عمل میں بعض

مقامات پر مختلف اشکال بنائی ہیں۔ ”ہوائی جہاز کو دیکھ کر“ (ص ۴۵) ”دل دریا سمندروں ڈونگھے“ (ص ۱۵۴) ”دور کے پیر“ (ص ۱۵۸) ”ریڈنگ روم“ (۱۶۲) ”ایک نظم“ (ص ۱۷۰) ”بارش کے بعد“ (ص ۱۷۵) ”ایک پرنسٹن جلاس کے ساتھ“ (ص ۱۷۸) ”اور آج سوچتا ہوں“ (ص ۲۰۵) ”منزل“ (ص ۲۲۰) ”مقبرہ جہانگیر“ (ص ۲۷۶) ”دیکھ اے دل“ (ص ۲۸۷) ”حرف اول“ (ص ۳۰۵) وغیرہ چار مصرعی قطعہ کے حوالے سے چند اہم نظمیں ہیں۔ ان نظموں میں چار مصرعی قید میں رہتے ہوئے بھی تجربات کیے گئے ہیں مثلاً ”نظم“ ”دیکھ اے دل“ روایتی انداز کے قوافی کے ساتھ نظر آتی ہے۔ ایک بند ملا حظہ ہو:

دیکھ اے دل ، کیا سماں ہے ، کیا بہار شام ہے
وقت کی جھولی میں جتنے پھول ہیں ، انمول ہیں
نہر کی پڑی کے دو رویہ ، مسلسل دور تک
برگدوں پر پنچھیوں کے غل مچاتے غول ہیں
(”دیکھ اے دل“، ص ۲۸۷)

دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم ردیف و ہم قافیہ ہے۔

نظم ”مقبرہ جہانگیر“ میں چار چار مصرعوں کے بند بنائے گئے ہیں اور تیسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ رکھا گیا ہے:

زنگ آلود کمر بند ، صدف دوز عبا
یہ محافظ ، تہہ محراب عصا تھامے ہوئے
کھانستی صدیوں کا تھوکا ہوا اک قصہ ہیں
اس گرتی ہوئی دیوار کا اک حصہ ہیں
(”مقبرہ جہانگیر“، ص ۲۷۶)

نظم ”ہوائی جہاز کو دیکھ کر“ میں چار مصرعوں کے بند میں پہلا، تیسرا اور دوسرا، چوتھا

مصرعہ ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔

یہ تہذیب اور سائنس کی ترقی کا زمانہ ہے
رہے گا یوں بھلا کب تک درندوں کی طرح انساں

یہ علم و دانش و حکمت کا ادنیٰ سا کرشمہ ہے
ہوا میں لگ گیا اڑنے پرندوں کی طرح انساں
("ہوالی جہاز گود لکھ کر" ص ۴۵)

"دل دریا سمندروں ڈونگھے"، "دور کے چٹ"، "ریٹنگ روم"، "بارش کے بعد" اور
"ایک پر نشاط جلوس کے ساتھ" ایسی نظمیں ہیں جن میں مختلف تعداد میں مصرعوں کے بند بنائے
گئے ہیں اور بظاہر یہ نظر آتا ہے کہ جیسے یہ طویل بندوں پر مشتمل نظم ہے مگر ان نظموں میں چہار مصرعی
قطعات کو الگ الگ کیا جائے تو قوافی کا مکمل نظام نظر آ جائے گا۔ دوسرے افظوں میں یہ کہا جاسکتا
ہے کہ فنی اعتبار سے یہ نظمیں چہار مصرعی قطعات اور مقرر کردہ قوافی کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہیں مگر ان
مصرعوں کو معنوی اعتبار اور فکری نمود پذیری کی خاطر اکٹھا کر دیا گیا ہے اور ضرورت پڑنے پر مختلف
بندوں میں مصرعوں کی تعداد کو کم اور زیادہ کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

اتنی آنکھیں ، اتنے ماتھے ، اتنے ہونٹ
چشمکیں ، ، تیور ، تبسم ، قہقہے
اس قدر غماز ، اتنے تر جہاں
اور پھر بھی لاکھ پیغام اُن کہے
لاکھ اشارے جو ہیں اُن بوجھے ابھی
لاکھ باتیں جو ہیں گویائی سے دُور
دُور دل کے کنج ناموجود میں
روز و شب موجود ، پیچاں ، ناصبور

("دل دریا سمندروں ڈونگھے" ص ۱۵۴)

یہ آٹھ مصرعے معنوی اور فکری اعتبار سے ایک نمونہ اور اکائی کو ظاہر کرتے ہیں مگر ان کو
چہار مصرعی قطعات میں بآسانی تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلے چار مصرعوں اور آخر کے چار مصرعوں میں
دوسرا اور چوتھا مصرع ہم قافیہ ہے اور یہ انداز پوری نظم میں موجود ہے۔ اس انداز کی ایک اور مثال
ملاحظہ ہو:

حسن تہذیب کا آئینہ خوبی _ _ _ بازار

چہرہ شہر پہ دو شوخ لٹوں کا جادہ
جس کے دورویہ، پُر آشوب کمیں گاہوں میں
جسم اور دل کے لڑائی کی صفِ استادہ
راگیروں کی نگاہوں کو صدا دیتی ہے

مینہ تھما ہے، اور ابھی ہلکی بھہار آتی ہے
کچکپاتے ہوئے کچھڑ کو کچو کے دیتی ---!
کھلکھلاتی ہوئی --- قدموں کی قطار آتی ہے

(”بارش کے بعد“، ص ۱۷۵، ۱۷۶)

پہلا بند بظاہر پانچ مصرعوں پر مشتمل ہے مگر یہ تقسیم معنوی ہے فنی اعتبار سے یہ چہار
مصرعی قطعہ ہی ہے جس میں دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔

چہار مصرعی قطعہ میں ایک کامیاب اور نادر تجربہ نظم ”حرفِ اول“ ہے۔ پہلے اس کی
ایک مثال ملاحظہ کریں:

عمر اسی الجھن میں گزری
کیا شے ہے یہ حرف و بیاں کا
عقدہ مشکل

صورت معنی، معنی صورت
بیس برس کی کاوش پیہم
سوچتے دن اور جاگتی راتیں
اُن کا حاصل

ایک یہی اظہار کی حسرت

(”حرفِ اول“، ص ۳۰۸، ۳۰۹)

مندرجہ بالا دو بندوں میں پہلا بند ملاحظہ ہو کہ اس کے پہلے دونوں مصرعے چار چار
ارکان بحر یعنی فعلن فعلن پر مبنی ہیں، تیسرا مصرعہ دواکان اور چوتھا پھر چار اکان پر مشتمل ہے، یعنی ہر

بند کا تیسرا مصرعہ مستزاد کے انداز کا ہے مگر جو اہم ترین اور فنی حوالے سے قابل غور بات ہے کہ نظم کے ہر بند کا تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہے اور چوتھا اپنے الگ قافیہ کے ساتھ ہر بند میں ہم قافیہ ہے۔ یہ ہمبستی تکرار اور اس کا بیان نہایت اہم اور مشکل تجربہ تصور کیا جاتا ہے۔

اس کے علاوہ ”نظم“ ”سحر حیات“ (ص ۱۱۲) ”مربع ترجیع بند اور“ ”نفیہ ممل“ (ص ۶۷) اور ”یہیں پہ رہنے دے صیاد آشیانہ مرا“ (ص ۸۲) ”مخمس ترجیع بند میں تحریر کی گئی ہیں۔ روایتی ہیئتوں میں مخمس کی ہیئت میں ”پنوازی“ (ص ۱۶۷) اور ”مسدس میں توسیع شہر“ (ص ۳۳۶) اور ”سفر درد“ (ص ۳۳۹) تحریر کی گئی ہیں۔ اسی طرح ”اقبال“ (ص ۴۴) ”حالی“ (ص ۵۲) ”اقبال“ (ص ۶۳) ”شرط“ (ص ۶۲) اور ”درس ایام“ (ص ۲۲۶) وغیرہ ترکیب بند میں لکھی گئی ہیں مگر ان کے بندوں میں مصرعوں کی تعداد یکساں نہیں۔ ”آہ یہ خوشگوار نظارے“ (ص ۴۶) ترجیع بند میں ہے مگر یہاں بھی مصرعوں کی تعداد مختلف ہے۔

اس کے علاوہ چند نظمیں اور اس کی روایتی ہیئتیں بھی قابل غور ہیں۔ مثال کے طور پر نظم ”دو دلوں کے درمیاں“ (ص ۳۸۰) مخمس ترکیب بند کی ہیئت میں جزوی تبدیلی کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ ہر بند کے پہلے تین مصرعے متحد القوافی ہیں اور آخری دو مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں البتہ ہر پانچواں مصرعہ آدھا ہے یعنی مستزاد کی طرز پر:

شام کی بجھتی ہوئی لو، ایک ان بوجھی کک
پانیوں، پگڈنڈیوں، پیڑوں پہ سونے کی ڈلک
جامنوں کے بور کی بھینی مہک میں دُور تک
جسم اندر جسم سائے، لب بہ لب پر چھائیاں
انگ انگ انگڑائیاں

(”دو دلوں کے درمیاں“، ص ۲۸۰)

نظم ”قیدی“ (ص ۷۱) اور ”صبح و شام“ (ص ۱۲۹) مسبع ترکیب بند کی ہیئت میں جزوی تبدیلی کے ساتھ ہیں جب کہ نظم ”ہری بھری فصلو“ (ص ۲۵۱) مسبع ترجیع بند میں ہے۔ اس کے علاوہ بہت سی نظمیں طویل قطعہ کی شکل میں لکھی گئی ہیں جن میں ”نوارڈ“ (ص ۵۷) ”رخصت“ (ص ۱۰۷) ”ساتھی“ (ص ۱۲۳) ”کون“ (ص ۱۲۸) اور ”جیون دیس“ (ص ۳۲۳)

قابل ذکر ہیں۔ نظم ”افسانے“ (ص ۳۲۶) مستزاد ہیئت میں ہے اگرچہ مثلث اور مربع ہیئت میں مجید امجد نے مصرعوں کو مستزاد کے رنگ میں باندھا ہے مگر اس ہیئت کو زیادہ استعمال نہیں کیا۔

یہ بات قابل غور ہے کہ مجید امجد نے ابتدائی دور (۱۹۳۲ء تا ۱۹۴۰ء) اور دوسرے دور (۱۹۴۱ء تا ۱۹۵۸ء) کے ابتدائی چند سالوں میں روایتی ہیئتوں (بالخصوص مثنوی اور چہار مصرعی قطعہ) کو کثرت سے استعمال کیا ہے مگر اس عرصہ میں بھی وہ نظم کے نئے پیکروں کو تلاش کرنے میں سرگرداں نظر آتے ہیں اس ضمن میں سب سے اعلیٰ ترین مثال ان کی نظم ”کنواں“ (ص ۱۱۵) کی ہے۔ یہ نظم فکری اعتبار کے ساتھ ساتھ فنی اور ہیئت حوالے سے بھی مجید امجد کی افتاد طبع کی طرف اشارہ کرتی ہے (۱۳)۔ چھوٹے بڑے آٹھ مصرعوں پر مشتمل ایک بند تشکیل دیا گیا ہے جب کہ نظم چار بندوں پر مشتمل ہے۔ ہر بند میں جہاں قوافی کا نظام رکھا گیا ہے وہاں ہر بند کے بعض مصرعوں کو باہم قافیہ وردیف کا پابند کیا گیا ہے۔ نظم کا پہلا بند ملاحظہ ہو:

کنواں چل رہا ہے مگر کھیت سوکھے پڑے ہیں، نہ فصلیں، نہ خرمن، نہ دانہ
نہ شاخوں کی باہیں، نہ پھولوں کے مکھڑے، نہ کلیوں کے ماتھے، نہ رُت کی جوانی
گزر رہا ہے کیاروں کے پیاسے کناروں کو یوں چیرتا، تیز خوں رنگ پانی
کہ جس طرح زخموں کی دکھتی ٹپکتی تہوں میں کسی نیشتر کی روانی

ادھر ادھری ادھری

کنوئیں کی نفیری

ہے چھیڑے چلے جا رہی اک ترانہ

پراسرار گانا

(”کنواں“، ص ۱۱۵)

اس بند میں پہلے چار مصرعے مربع شکل میں آتے ہیں۔ دوسرا، تیسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہے، پھر دو چھوٹے مصرعے ہیں جو باہم ہم قافیہ ہیں جب کہ ساتواں مصرعہ اور آٹھواں مصرعہ بند کے پہلے مصرعے کے قافیہ کے مطابق ہیں۔ دوسرے لفظوں میں فنی اور عروضی ترکیب اس طرح بنے گی کہ پہلے مصرعہ میں شاعر نے آٹھ مرتبہ ”فعولن“ کا رکن استعمال کیا ہے اور اسی ترتیب کو اگلے تین مصرعوں میں دہرایا ہے۔ چوتھے اور پانچویں مصرعہ میں رکن بحر دو مرتبہ استعمال ہوا، ساتویں مصرعہ میں

چار مرتبہ اور آخری مصرعہ میں دو مرتبہ فعلوں کا استعمال کیا گیا ہے اور یہی ترکیب نظم کے اہتہ بندوں میں استعمال کی گئی ہے ایک اور بند دیکھیں:

کنوئیں والا گادی پہ لینا ہے ، مست اپنی ہنسی کی مینہ سربلی صدا میں
کہیں کھیت سوکھا پڑا رہ گیا اور نہ اس تک کبھی آئی پانی کی باری
کہیں بہہ گئی ایک ہی تند ریلے کی فیاض لہروں میں کیاری کی کیاری
کہیں ہو گئیں دھول میں دھول لاکھوں ، رنگا رنگ فصلیں شردار ساری

پریشاں پریشاں
گریزاں گریزاں

ترپتی ہیں خوشبوئیں دام ہوا میں

نظام فنا میں

(”کنواں“، ص ۱۱۶)

روایتی ہیئتوں کے استعمال اور ان میں جزوی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ مجید امجد نے اپنی نظموں میں دو ہیئتوں کے باہمی اشتراک سے نئی شکل بھی پیدا کی ہے، کلیات مجید امجد میں ایسی نظموں کی بڑی تعداد موجود ہے، اس انداز کی ہیئتی اختراعات ان کے شعری مزاج اور تخلیقی و فورکو سمجھنے اور نظم کی فکری نمونہ گیری میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر نواز ش علی کی یہ رائے بالکل درست معلوم ہوتی ہے کہ ”مجید امجد صرف ہیئتی تجربات کا شاعر نہیں ہے اور صرف تجربات سے شاعری پیدا نہیں ہوتی۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر ہیئتی تجربہ اعلیٰ شاعری بھی ہو لیکن مجید امجد کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے ہیئتی تجربے کو اپنے شعور اور جذبے کی بھٹی میں اس طرح بناتے، سنوارتے، تپاتے اور پکاتے ہیں کہ ہر تجربہ، تجربہ ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کی شاعری بھی ہوتا ہے۔“ (۱۴)

مجید امجد نے اپنی نظموں میں مثنوی اور مثلث کی ہیئت کے امتزاج سے کئی شکلیں بنائی ہیں مثلاً نظم ”کارخیز“ (ص ۳۹۱) تین مثلثوں اور ایک مثنوی کے شعر پر مشتمل ہے۔ نظم ”بس اسینڈ پر“ بھی مثنوی اور مثلث کے امتزاج کا نمونہ ہے۔ پہلے نوا شعاع مثنوی کی ہیئت میں ہیں جب کہ آخری دو بند مثلث کے بنائے گئے ہیں۔ مثال ملاحظہ ہو:

مگر اب تو یہ اونچی مٹیوں والے جلو خانے میں بتا ہے
ہمارے ہی لبوں سے مسکراہٹ چھین کر اب ہم پہ ہستا ہے
خدا اس کا ، خدائی اس کی ، ہر شے اس کی ، ہم کیا ہیں
چمکتی موٹروں سے اڑنے والی دھول کا نا چیز ذرہ ہیں

----- ضرور اک روز بدلے گا نظامِ قسمتِ آدم
بے گی اک نئی دُنیا ، بے گا اک نیا عالم
شبستاں میں نئی شمعیں ، گلستاں میں نیا موسم

(”بس اسٹینڈ پر“، ص ۲۷۰)

”لظم“ (ص ۳۵۱) کے عنوان سے لکھی گئی نظم میں مثنوی اور چہار مصرعی قطعہ، ”ایک
کوہستانی سفر کے دوران“ (ص ۱۸۸) اور ”امروز“ (ص ۱۸۵) میں مثلث اور چہار مصرعی قطعہ کو
اکٹھا کر دیا گیا ہے جب کہ ”پامال“ (ص ۳۷۲) میں مربع اور مسدس کا امتزاج تشکیل دیا گیا ہے:

سورج نکلا ، رنگ رچے
کرنوں کے قدموں کے تلے - سوکھی گھاس پہ کھلتے ہوئے
پیلے پیلے پھول بنے

کرنوں کے چرنوں پر جب - اس مٹی نے رکھ دیئے لب
مٹی گھاس پہ بچھ گئی سب - ہنسی زندگیوں کی چھب
اس مٹی کے ذرے ہم - کیا کہیں اپنا قصہ غم
(”پامال“، ص ۳۷۲)

دو ہیئتوں کے امتزاج کے علاوہ بعض نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں کثیر ہیئت اشکال کو
یک جا کیا گیا ہے۔ ”جبر و اختیار“ (ص ۱۹۲) میں مثلث، مخمس اور مسدس کو، ”یاد“ (ص ۱۸۲) میں
مثنوی، مثلث اور چہار مصرعی قطعہ کو جب کہ ”نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب“ (ص ۲۵۳)
میں چہار مصرعی قطعہ، مثنوی، ترکیب بند اور کہیں مستزاد کو استعمال کیا گیا ہے۔ ان کثیر ہیئت نظمیں

میں ”نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب“ سب سے انوکھی اور فنی حوالے سے مختلف پہلوؤں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ اس طویل نظم میں جہاں مختلف ہیئتوں کو استعمال کیا گیا ہے وہاں مختلف بحر کے تجربات بھی کیے گئے ہیں۔ نظم کے آغاز میں چار مصرعوں کا بند بنایا گیا ہے جس میں پہلے دو طویل اور آخری دو مختصر ہیں، پہلے دو مصرعے ہم قافیہ ہیں جب کہ بند کے پوتے مصرعہ میں قافیہ کا اہتمام اس طرح کیا گیا ہے کہ نظم میں موجود اس انداز کے بند کے آخری مصرعہ سے ہم قافیہ ہو جاتا ہے۔ اس انداز کے چونتیس بند مختلف ترتیب سے نظم میں آتے ہیں۔ دو بند ملاحظہ ہوں:

کیا کہوں ، کتنے غموں ، کتنے غموں کی شکن آلود بساط
وقت کے گھومتے زینوں پہ مرے رکتے ہوئے قدموں کے سات
کس طرح بچھتی لپٹی ہی چلی آئی ہے
کیا بتاؤں یہ کہانی بڑی طولانی ہے

یہ میرا قصہ غم کوئی سنے ، کس کو سناؤں ، کس کو
اپنے احساس کا وہ جلتا ہوا زہر پلاؤں ، جس کو
پیتے پیتے مری اک عمر کٹی ہے اک عمر
دیکھتے ہو وہ جو اک جادۂ نورانی ہے

(”نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب“، ص ۲۵۲)

پہلے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہیں اور ہر بند کا چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہے یعنی طولانی، نورانی، ہمکہانی، افشانی، ویرانی وغیرہ۔ اس انداز کے پہلے بارہ بندوں کے بعد مثنوی کے آٹھ اشعار آتے ہیں جو نہ صرف ہیئت تبدیل ہے بلکہ بحر کی تبدیلی کو بھی واضح کرتے ہیں، ان اشعار کے بعد پہلے کی طرح چہار مصرعی بند آتے ہیں ان کی تعداد تین ہے۔ بعد میں آنے والے اشعار میں مجید امجد نے کئی ہیئتوں کو یک جا کر دیا ہے اور یہاں بحر بھی مختلف استعمال کی گئی ہے۔ ان اشعار میں مثنوی، مثنیٰ، مستزاد، چہار مصرعی قطعہ اور طویل قطعہ کا استعمال کیا گیا ہے اور نظم کے آخر میں پہلے کی طرح چہار مصرعی بند آتے ہیں اور ان کی تعداد تین ہے۔ یوں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہیئت کے تجربات کے اعتبار سے یہ مجید امجد کی نمائندہ نظم ہے۔ اس نظم کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ جہاں ہیئت تبدیل

ہوئی وہاں انھوں نے فکری مزاج کے اعتبار سے بحر کو بھی بدل دیا، ہیئت اور بحر کی تبدیلی نظم کی فکری بنیادوں کو مضبوط تر کرتی ہے۔

مجید امجد کی نظموں میں ہمیشگی تجربات کی جولہ نظر آتی ہے یقیناً اس کے پس منظر میں ان کے مطالعہ اور کھوج کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، ڈاکٹر خواجہ زکریا کو دیئے گئے انٹرویو میں انھوں نے انگریزی شاعری کی مختلف اشکال کے مطالعہ اور مشاہدے کا ذکر کیا تھا (۱۵)۔ یقیناً مجید امجد انگریزی شاعری میں مختلف ہیئتوں سے متاثر ہوئے اور اس کے بلاوا، طے یا بالوا، طے اثرات ان کی نظموں میں واضح شکل میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ انگریزی شاعری میں انھیں اسٹنز کا انداز بہت پسند ہے۔ ان کی بہت سی نظموں میں اسٹنز ہیئت کے انداز تبدیلیوں کے ساتھ نظر آ جاتے ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر نواز شعلی لکھتے ہیں:

”اسٹنز افارم میں لکھی گئی نظموں کی بھی بیسیوں شکلیں بنتی ہیں اور ہر شکل بذات خود ایک نئی ہیئت ہے۔“ (۱۶)

اسٹنز کی ہیئت میں جزوی تبدیلیوں کے ساتھ لکھی گئی نظموں میں ”راجا پر جا“ (ص ۱۲۷) ”ہزاروں راستے ہیں“ (ص ۱۳۶) ”چولہا“ (ص ۱۶۵) ”ایک نظم“ (ص ۱۷۰) ”تیرے دیس میں“ (ص ۱۸۹) ”رودادِ زمانہ“ (ص ۲۰۲) ”کانٹے کلیاں“ (ص ۲۱۷) ”یہ فرش خاک“ (ص ۲۳۵) ”موجودگی“ (ص ۲۸۴) ”ایک فوٹو“ (ص ۳۳۶) ”زینیا“ (ص ۳۴۲) ”بہار“ (ص ۳۶۲) ”صبح کے اُجالے میں“ (ص ۳۶۳) ”لاہور“ (ص ۳۸۴) ”جہان قیصر و جم میں“ (ص ۱۹۸) ”مشرق و مغرب“ (ص ۲۱۰) ”اکھیاں کیوں مسکائیں“ (ص ۲۳۰) اور ”برہنہ“ (ص ۳۰۱) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ (۱۷)

مجید امجد کے چالیس سالہ شعری سفر میں بہت سے مقامات ایسے آئے ہیں جہاں انھوں نے روایت اور عصری رویوں کو رد و قبول کیا ہے۔ اپنی شاعری کے آغاز سے ۱۹۶۷ء تک (جو تین ادوار پر مشتمل ہے) کے دور میں وہ نئے سے نئے شعری اور ہمیشگی تجربے کی سمت سفر کرتے ہیں۔ وہ جہاں اُردو کی مروجہ ہیئتوں کے استعمال اور ان میں جزوی تبدیلیوں کو پسند کرتے ہیں وہاں انگریزی شاعری کی مختلف شکلوں کو اپنا شعری اور فنی تجربہ بناتے ہیں۔ ان کے شعری سفر میں آخری دور (۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک) ایک دلچسپ صورت حال کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ اس

دور میں وہ ہنستی تجربات سے ماورا ہوتے چلے جاتے ہیں اور آزاد نظم کو اپنا اوز حنا چھوٹا بناتے ہیں۔ اس دور کی تقریباً دو نظمیں ایک خاص مزاج اور آہنگ کا پتہ دیتی ہیں۔ اس دور میں عروسی حوالے سے بھی ایک خاص انداز کو اپنا مستقل شعری اظہار بناتے ہیں۔ فعلن فعلن کی بحر میں وہ زحافات کے استعمال کے ساتھ ساتھ آزاد نظم میں اپنا اظہار پاتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ عروسی اور ہنستی سطح پر جس رنگ، آہنگ اور مزاج کے وہ متلاشی تھے، یہ نظمیں اس کا واضح اظہار کرتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر محمد امین:

”۔۔۔ یہ نظمیں اپنا ایک الگ مزاج رکھتی ہیں اور ایک خاص لہجہ کی نشان دہی کرتی ہیں جس کو سانس کی طبعی رفتار کنٹرول کرتی ہے، اسے مصرعوں کی ترتیب اور پنکچو ایشن کی بدو سے ظاہر کیا گیا ہے۔“ (۱۸)

اس انداز کی رائے کا اظہار ڈاکٹر نواز شعلی نے بھی کیا ہے کہ مجید امجد کے آخری دور کی نظمیں ان کے ہم عصروں کے مزاج سے بالکل مختلف ہیں (۱۹)۔ دراصل یہ نظمیں مجید امجد کے شعری اجتہاد کا پتہ دیتی ہیں اور پہلے ادوار سے اسلوبیاتی سطح پر منقطع ہونے کا اعلامیہ بن جاتی ہیں۔ مجید امجد کے آخری دور کی ان آزاد نظموں میں کہیں کہیں قوافی کا شعوری اہتمام کیا گیا ہے۔ مثلاً نظم ”۸ جنوری ۱۹۷۲ء“ (ص ۶۲۲) میں قافیہ کا اہتمام کیا گیا ہے:

ان سالوں میں

سیر قنالوں میں

چلی ہیں جتنی تلواریں بنگالوں میں

ان کے زخم اتنے گہرے ہیں روحوں کے پاتالوں میں

صدیوں تک روئیں گی قسمیں — جکڑی ہوئی جنجالوں میں

ظالم آنکھوں والے خداؤں کی ان چالوں میں

مگر ایک دو مثالوں سے ہٹ کر آزاد نظم میں کہیں بھی قافیہ کو شعوری سطح پر استعمال کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اکثر نظمیں آزاد نظم کی طرح قافیہ کے نظام سے ماورا ہیں۔ یوں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ مجید امجد کا شعری سفر (ہنستی سطح پر) روایتی ہیئتوں سے شروع ہوتا ہے اور پھر وہ نئے نئے تجربے کی سمت سفر کرتے جاتے ہیں اور اپنی ہر نظم کے لیے نئی شعری ہیئت کو بنانے کی کوشش کرتے

ہیں مگر ۱۹۶۸ء کے بعد ان کے یہاں ہیئتِ تجربات کا سفر تقریباً اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔ آخری دور کی نظموں میں جو تخلیقی جہت نظر آتی ہے وہ ان کی فکری اور ذہنی تبدیلی کو بھی نمایاں کرتی ہے۔ آخری دور کی چند اہم آزاد نظموں میں ”اس دن اس برقی تیز ہوا“ (ص ۴۵۲) ”ایکسڈنٹ“ (ص ۴۵۶) ”تب میرا دل“ (ص ۴۶۲) ”فرد“ (ص ۴۷۰) ”دن تو جیسے بھی ہوں“ (ص ۴۸۱) ”پھولوں کی پلٹن“ (ص ۴۸۳) ”گہرے بھیدوں والے“ (ص ۵۰۰) ”یہ دو پیسے“ (ص ۵۱۵) ”اپنی خوب سی اک خوبی“ (ص ۵۲۲) ”کوہستانی جانور“ (ص ۵۳۲) ”اپنے لیکھ یہی تھے“ (ص ۵۴۴) ”دنوں کے اس آشوب“ (ص ۵۴۸) ”بندے تو یہ کب مانے گا“ (ص ۵۵۲) ”گداگر“ (ص ۵۷۵) ”بندے جب ٹو“ (ص ۶۱۰) ”کبھی کبھی تو“ (ص ۶۳۴) ”اور پھر اک دن“ (ص ۶۶۸) ”خوردینوں پہ جھکی“ (ص ۶۷۷) ”دوپہیوں کا جستی دستہ“ (ص ۶۸۷) ”جن لفظوں میں“ (ص ۶۹۳) کو شامل کیا جاسکتا ہے۔

مجید امجد کے ہیئتِ تجربات کو دیکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ جدید اردو شاعری میں مجید امجد ایک ایسا شاعر ہے جس کے یہاں نادر اور نایاب ہیئتِ تجربات کا پورا باب دکھائی دیتا ہے۔ (۲۰)

— (۲) —

شاعری میں عروض، شعر کے فنی محاسن کو جاننے اور وزن کی صحت و سقم کو پرکھنے کا علم ہے۔ اس علم کا موجد خلیل بن احمد بصری ہے جس نے آوازوں کے استخراج سے اس علم کو اخذ کیا (۲۱)۔ موسیقی میں مختلف راگ راگنیوں کو جو اساسی اہمیت حاصل ہے وہ اہمیت شاعری کے ضمن میں علم عروض کو حاصل ہے۔ عربی میں اس علم کے قواعد کو مرتب کیا گیا اور بحور و ارکان کا ایک پورا نظام وضع کیا گیا اور ایسے پیمانے اخذ کیے گئے جس سے شعر کے وزن کو پرکھا جاسکتا تھا۔ عربی زبان کے ساتھ ساتھ فارسی زبان کا عروضی نظام بھی اس ڈھانچے کو بنیاد بناتا ہے مگر فارسی گو شعرا نے اپنے ماحول، سماجی صورت حال، شعر کے داخلی اور فکری مزاج اور روایت کے تناظر میں بہت سے اضافے اور ترامیم کیں اور ان بحور میں طبع آزمائی نہیں کی جو فارسی زبان کے مخصوص مزاج سے ہٹ کر تھیں نیز فارسی گو شعرا نے نئے عروضی تجربات روار کھے۔

عربی اور فارسی عروضی نظام کی بنیادوں پر ہی بعد ازاں اردو شاعری کے عروضی نظام کی

عمارت کھڑی کی گئی۔ اُردو شاعری میں غالب روایت چونکہ فارسی اثرات کی حامل ہے اس لیے موضوعات، تشبیہ و استعارات اور مزاج کے ساتھ ساتھ فارسی شاعری میں مستعمل بحور اُردو میں استعمال ہونے لگیں البتہ وقت کے ساتھ ساتھ جب اُردو شاعری کی روایت جڑ پکڑتی گئی، اس میں بھی عروضی تجربات اور روایتی نظام سے رد و قبول کا سلسلہ قائم ہوتا چلا گیا۔ اُردو شاعری میں بھی ایک مختلف تہذیبی ماحول اور مزاج کے زیر اثر وہ تمام بحور رواج نہیں پاسکیں جو عربی اور فارسی میں عام تھیں۔ اُردو شعرا نے اپنی زبان کی ساخت، داخلی موسیقی، تہذیبی ماحول اور آہنگ کے تحت روایتی عروض کے اہم حوالوں کو منتخب کیا اور پھر آگے چل کر اس میں جزوی تبدیلیاں اور نئی بحور کے تجربات کیے (۲۲)۔ اس کے ساتھ ساتھ اُردو میں ہندی اثرات کے تحت عربی فارسی عروض کی بجائے ہندی پنگل کا طریقہ اپنایا اور زحافات کے بجائے ماتراؤں کو آہنگ اور زبردہم کے لیے استعمال کیا۔ اس کے ساتھ ساتھ جدید شعری روایت میں انگریزی شاعری کے اثرات کے تحت فکری اور فنی ہر دو حوالوں سے بعض جزوی تبدیلیوں کو روارکھا گیا۔ اُردو کی شعری روایت میں ولی سے عہد حاضر تک عروضی حوالے سے بہت تجربات کیے گئے اور شعرا نے اس بحث میں حصہ لیا۔ (۲۳)

اُردو شاعری میں عروضی تجربات کے تناظر میں اگر مجید امجد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح طور پر نظر آئے گی کہ مجید امجد ان شعرا میں شمار ہوتے ہیں جو اُردو کے عروضی نظام سے پوری طرح مطمئن نہ تھے۔ اگرچہ ان کی شاعری کافی سفر روایتی بحور و اوزان سے ہوتا ہے مگر رفتہ رفتہ وہ نئے تجربات کرتے دکھائی دیتے ہیں اور اُس شعری آہنگ کو تلاش کرنے کی سعی کرتے ہیں جو جدید عہد کی شاعرانہ حیثیت کے لیے موزوں ترین ہو سکتا ہے۔ انھوں نے بعض روایتی بحوروں کو جزوی تبدیلی کے ساتھ استعمال کیا مگر اُن کا اصل فنی کارنامہ ان کے آخری دور (۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک) کی نظمیں ہیں جس میں وہ ایک ہی بحر (بحر متقارب یا بحر میر) کو مختلف زحافات کو انفرادی یا اجتماعی شکل میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ بحر آخری دور میں اُن کا اوڑھنا بچھونا رہی۔ آخری دور میں جو تجربات انھوں نے بحر متقارب کی ذیل میں کیے ہیں اگر انھیں روایتی عروضی جکڑ بندیوں میں پرکھا جائے تو وہ جائز تصور نہیں ہوتے مگر مجید امجد کے اجتہادی رویے نے ان تجربات کو روارکھا اور آخری دور کی نظموں کے مطالعہ کے بعد اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ دراصل ایک شعری آہنگ کی تلاش میں تھے جس کی خاطر انھوں نے عروضی پابندیوں کو توڑا۔

مجید امجد کی شاعری کے عروضی نظام کا تفصیلی مطالعہ کیا جائے تو یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ان کی شاعری کی ابتداء روایتی عروضی نظام کی تقلید سے ہوتی ہے۔ آغاز میں انھوں نے جن بحور میں طبع آزمائی کی ہے ان میں اکثر بحور نہایت رواں اور اردو شاعری میں کثرت سے استعمال ہونے والی ہیں۔ روایتی شعرا کی طرح مجید امجد نے بھی بحور کو مستعمل شکلوں میں برتا ہے۔ اگر ۱۹۵۸ء تک کی شاعری کا عروضی مطالعہ کریں تو روایتی بحور کو تفصیل سے دیکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً ”موج تبسم“ (ص ۴۱) ”ہوائی جہاز کو دیکھ کر“ (ص ۴۵) ”حالی“ (ص ۵۲) ”یہ سچ ہے“ (ص ۷۹) ”غزل“ (ص ۲۸۱) وغیرہ ایسی نظمیں بحر ہزج مثنیٰ سالم (مفاعیلین مفاعیلین مفاعیلین مفاعیلین) میں، ”جوانی کی کہانی“ (ص ۶۱) ”لحاحِ فانی“ (ص ۶۵) ”مسافر“ (ص ۱۱۰) ”ہزاروں راستے ہیں“ (ص ۱۳۶) ”طلوعِ فرض“ (ص ۱۴۸) ”غزل“ (ص ۲۴۰) ”غزل“ (ص ۲۰۰) وغیرہ بحر ہزج مسدس محذوف (مفاعیلین مفاعیلین فعلن) میں، ”آٹو گراف“ (ص ۲۷۱) بحر ہزج مقبوض سالم (مفاعیلین مفاعیلین) میں، ”یہی دنیا“ (ص ۵۹) ”غزل“ (ص ۵۶) ”قیدی“ (ص ۷۱) ”قیدی دوست“ (ص ۹۰) ”عقیدہ ہستی“ (ص ۱۰۵) ”رخصت“ (ص ۱۰۷) ”چچی“ (ص ۱۱۴) ”ملاقات“ (ص ۱۲۰) ”دستک“ (ص ۱۳۱) ”ایک پُر نشاط جلوس کے ساتھ“ (ص ۱۷۸) ”ایک کوہستانی سفر کے دوران“ (ص ۱۸۸) ”جبر و اختیار“ (ص ۱۹۲) ”دیکھ اے دل“ (ص ۲۸۷) ”ریوڑ“ (ص ۲۸۸) وغیرہ بحر رمل مثنیٰ محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) میں، ”شرط“ (ص ۶۲) ”نفیرِ عمل“ (ص ۶۷) ”انقلاب“ (ص ۸۱) ”بندا“ (ص ۹۴) ”گر اس جہاں میں جینا ہے“ (ص ۹۵) ”بارش کے بعد“ (ص ۱۷۵) ”رودادِ زمانہ“ (ص ۲۰۲) اور ”مقبرہ جہانگیر“ (ص ۲۷۶) وغیرہ بحر رمل مثنیٰ مخبون محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن) میں، ”لاہور میں“ (ص ۱۷۳) بحر رمل مثنیٰ مقبوض (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) میں، ”محبوبِ خدا سے“ (ص ۴۹) ”قیصریت“ (ص ۸۸) ”دل دریا سمندروں ڈونگھے“ (ص ۱۵۴) ”دور کے پیڑ“ (ص ۱۵۸) ”ریڈنگ روم“ (ص ۱۶۲) ”ایک نظم“ (ص ۱۷۰) اور ”دورنو“ (ص ۲۰۷) وغیرہ بحر رمل مسدس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) میں، ”آہ یہ خوشگوار نظارے“ (ص ۴۶) ”اقبال“ (ص ۶۳) ”بیابانی ہوئی پہیلی کا خط“ (ص ۱۰۱) ”کہاں“ (ص ۱۰۴) ”سیرِ سرا“ (ص ۱۱۷) ”جینے والے“ (ص ۱۱۹)

”۲۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر“ (ص ۱۲۲) ”دستک“ (ص ۱۳۲) ”پھر کیا ہو“ (ص ۱۳۸) ”نقدیہ
 مثنوی“ (ص ۱۳۹) ”چولہا“ (ص ۱۶۵) ”واماندہ“ (ص ۱۶۹) ”یاد“ (ص ۱۸۲) ”افتادہ“
 (ص ۲۳۵) اور ”غزل“ (ص ۲۳۳) وغیرہ بحر خفیف مسدس (فاعلاتن مفاعیلن فعلن) میں،
 ”اقبال“ (ص ۴۴) ”گاؤں“ (ص ۵۱) ”صبح نو“ (ص ۷۶) ”بیساکھ“ (ص ۸۵) ”چمردہ
 پیتاں“ (ص ۱۰۳) ”خودکشی“ (ص ۱۰۹) ”گاڑی میں“ (ص ۱۴۴) ”غزل“ (ص ۱۸۰) ”ایک
 دعا“ (ص ۱۸۷) ”تیرے دیس میں“ (ص ۱۸۹) ”غزل“ (ص ۱۹۷) ”اور آج سوچتا ہوں“
 (ص ۲۰۵) ”درس ایام“ (ص ۲۲۶) ”غزل“ (ص ۲۷۵) ”غزل“ (ص ۲۹۳) وغیرہ
 بحر مضارع مثنیٰ اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن) میں نظم ”حسن“
 (ص ۵۵) ”جھنگ“ (ص ۵۸) ”سربام“ (ص ۶۹) ”یہیں پہ رہنے دے صیاد آشیانہ مرا“
 (ص ۸۲) ”آوارگانِ فطرت سے“ (ص ۹۲) ”گھٹا سے“ (ص ۹۶) ”گلی کا چراغ“ (ص ۹۹)
 ”ساز فقیرانہ“ (ص ۱۱۱) ”راگبیر“ (ص ۱۲۱) ”حسین“ (ص ۱۳۵) ”غزل“ (ص ۱۹۱) ”جہان
 قیصر و جم میں“ (ص ۱۹۸) ”غزل“ (ص ۲۰۹) ”منزل“ (ص ۲۲۰) ”ارے یقینِ حیات“
 (ص ۲۲۴) ”ایک خیال“ (ص ۲۳۹) ”غزل“ (ص ۲۷۳) وغیرہ بحر مجتث مخبون مقصور (مفاعیلن
 فعاتن مفاعیلن فعلن) میں اور ”شاعر“ (ص ۷۳) ”صبح جدائی“ (ص ۸۶) ”دنیا“ (ص ۱۰۸)
 ”کنواں“ (ص ۱۱۵) ”سوکھا تنہا پتا“ (ص ۱۱۸) ”راجا پر جا“ (ص ۱۲۷) ”کون“ (ص ۱۲۰)
 ”صبح و شام“ (ص ۱۲۹) ”زندانی“ (ص ۱۳۶) وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جو بحر متقارب (فعولن فعولن
 فعولن فعولن) اور دیگر زحافات کے ساتھ پابند شکل میں مجید امجد کے یہاں نظر آتی ہیں۔ آخری دور
 (۱۹۶۸ء تا ۱۹۷۷ء) سے پہلے تقریباً ایک سو سے زیادہ نظمیں ایسی ہیں جو اسی بحر میں پابند ہیئتوں
 میں استعمال ہوئی ہیں۔ ان نظموں کے مطالعہ سے یہ بات تو واضح ہوتی ہے کہ مجید امجد نے جس
 شعری آہنگ کو اپنے آخری دور کی نظموں میں دریافت کیا تھا وہ محض اتفاق یا اچانک واردات کا
 نتیجہ نہیں تھا بلکہ اُس شعری آہنگ کی دریافت میں ایک وسیع پس منظر کارفرما تھا، وہ شعری پس منظر
 جو اُن کے آخری دور کے عروضی تجربات کو نہ صرف جواز فراہم کرتا ہے بلکہ اُن کے فکری تسلسل کو
 بھی واضح کرتا ہے۔

۱۹۶۷ء سے پہلے کی شاعری، خصوصاً پابند ہیئتوں میں، کے عروضی مطالعہ سے یہ بات

سامنے آتی ہے کہ انھوں نے روایتی بحروں کو کثرت سے استعمال کیا ہے، بحر مضارع مثنیٰ اُخرب
 مکتوف مکتوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) بحر بہت مثنیٰ مکتوف (مفاعیلن فاعلاتن
 مفاعیلن فاعلن) بحر رمل مثنیٰ مکتوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) بحر رمل مثنیٰ مکتوف
 (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) بحر متقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) اور بحر خفیف مسدس
 (فاعلاتن مفاعیلن فاعلن) ان کی توجہ کا خصوصی مرکز رہی ہیں اور ۱۹۶۷ء سے پہلے وہ انھی بحروں کو
 اپنی اکثر تخلیقات میں استعمال کرتے ہیں۔ ان بحور کا مزاج اور روانی ہر دو حوالے مجید امجد کو خاصے
 پسند تھے البتہ بحر متقارب اور اس کے زحافات کے استعمال سے دلچسپی بھی ان کے مزاج کو متعین
 کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے اور آگے چل کر تو وہ اس بحر کو اجتہادی انداز سے استعمال کرتے
 ہیں۔ جہاں تک روایتی بحور کا تعلق ہے اس میں بھی مجید امجد روایت پسندی کے ساتھ ساتھ تجربات
 کرتے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر انھوں نے بحر مضارع مثنیٰ اُخرب مکتوف سالم الاخر
 (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلاتن) کو بھی، جو کہ بہت کم استعمال کی جاتی ہے، اپنی نظم ”افریشیا“
 (ص ۴۳۹) میں بڑی چابک دستی سے استعمال کیا ہے (۲۴):

دریا کے پانیوں سے بھری جھیل کے کنارے
 آئے ہیں دُور دُور سے افریشیا کے بچھی
 اُجلے پردوں کا بھاگ ہیں یہ رزق جواڑائیں
 اتنے سفر کے بعد، یہ تھ، یہ ذرا سا کھا جا

(”افریشیا“، ص ۴۳۹)

اسی طرح ایک غزل میں بحر رمل کے چار ارکان کی بجائے پانچ رکن بڑی کامیابی سے
 استعمال کیے ہیں، چار رکن سالم اور ایک رکن مقصور انداز سے یعنی فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
 فاعلن (۲۵):

جادواں قدروں کی شمعیں بجھ گئیں تو جل انھی تقدیرِ دل
 اب تو اس مٹی کے ہر ذی روح ذرے میں بھی ہے تصویرِ دل

(”غزل“، ص ۴۰۴)

بحر کامل مثنیٰ سالم (متفاعیلن متفاعیلن متفاعیلن) جس کا اردو شاعری میں چلن

نہیں ہے، کو بھی مجید امجد نے استعمال کیا ہے جو کہ ان کی مرضی دلچسپی کو واضح کرتا ہے۔
 ترے فرق ناز پہ تاج ہے ، مرے دوشِ غم پہ گلیم ہے
 تری داستاں بھی عظیم ہے ، مری داستاں بھی عظیم ہے

(”غزل“، ص ۲۱۸)

اسی طرح ان کی ایک طویل نظم ”نہ کوئی سلطنت غم ہے نہ اقلیم طرب“ (ص ۲۵۲) میں مختلف بحور کا اجتماع نظر آتا ہے۔ نظم کے چار مصرعوں پر مبنی بندوں میں انھوں نے بحرِ رمل مثنویوں محذوف (فاعلاتن فعلاتن فععلن) کو استعمال کیا ہے جب کہ آگے چل کر وہ بحرِ مضارع مسدس محذوف (مفعول مفاععلن فععلن) بحرِ ہزج مربع اشتر (فاععلن مفاععلن) بحرِ متقارب (فععلن فععلن) اور بحرِ مبتدئ مثنوی مقصور (مفاععلن فعلات مفاععلن فععلن) کو ایک ہی نظم میں استعمال کرتے جاتے ہیں۔ بحور کی یہ تبدیلی محض تجربے کی حد تک محدود نہیں بلکہ وہ نظم کے مزاج کے مطابق بحور کا انتخاب کرتے ہیں۔

مجید امجد کی شاعری میں روایتی عروض اور بعد ازاں عروضی تجربات کو سامنے رکھتے ہوئے ان کی آخری دور کی نظموں کا مطالعہ کیا جائے تو بہت دلچسپ سوالات سر اٹھاتے ہیں یعنی ہمیشگی اور عروضی سطح پر تغیر پسند طبیعت رکھنے والا ایک شاعر اپنے آخری دور میں ایک ہی بحر اور ایک ہی بیت تک کس طرح محدود ہو گیا؟ یہ سوال مجید امجد کو سمجھنے کے لیے خاصا اہم ہے۔ دراصل مجید امجد کے آخری دور کی نظمیں اُس طویل ریاضت کا نتیجہ ہیں جو ریاضت انھوں نے اپنی شاعری کے فنی حوالوں سے کی ہے۔ ان کی شاعری کے تاریخ دار مطالعہ سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ وہ تمام عمر ایک ایسے شعری پیرائے کے متلاشی تھے جس میں وہ اپنی داخلی واردات اور تجربے کی گہرائی کو پیش کر سکتے۔ تجربے کی شدت اور ”کہہ دینے“ کا عمل ایسا تھا جو انھیں عروضی اور ہمیشگی تجربات پر مجبور کرتا تھا۔ آخری دور کی نظموں کا غالب رجحان فکری ہے۔ یہاں وہ تجربے کو دھڑکتا ہوا محسوس کرتے ہیں اور اسی احساس کو نئی شعری زبان میں منتقل کر دینے کے خواہش مند ہیں۔ اپنے تجربے کے بیان اور قاری کو اس میں شامل کرنے کے لیے وہ اپنی نظموں کے مزاج کو ست رو بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس سارے شعوری عمل میں وہ عروضی سطح پر بعض اجتہادی فیصلے کرتے ہیں جن کی اجازت مروجہ عربی اور فارسی عروض میں نہیں ملتی۔ اس کے علاوہ وہ ایسے

اسلوب کے بھی خواہش مند ہیں کہ جس میں نئی شعری لفظیات کو تمام تر پس منظر کے ساتھ بیان کر دینے کی صلاحیت ہو۔ وہ تمثال آفرینی کے عمل میں بھی لفظ کو اس کی تمام کیفیات کے ساتھ استعمال کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ غرض اگر یہ کہا جائے کہ انہوں نے اپنے آخری دور کی نظموں کی شکل میں نیا شعری پیرایہ تراشا ہے تو غلط نہ ہوگا۔ بقول ڈاکٹر نواز شعلی:

”۱۹۶۷ء اور ۱۹۶۸ء کے قریب وہ خارجی ہیئتوں، بحر و وزن کے تنوع اور مرصع کاری سے کافی حد تک بے نیاز ہو جاتے ہیں اور اپنے آخری شعری سفر میں آزاد نظم کی ہیئت کو اپنا لیتے ہیں۔۔۔۔۔ ان نظموں میں ان کے بعض ہیئت اور عروضی تجربات جذب ہو کر ایک نئے شعری سفر کا آغاز بن جاتے ہیں۔ ۱۹۶۸ء کے قریب وہ ایک ایسی آزاد نظم کی ہیئت دریافت کر لیتے ہیں جو ان کے دیگر ہم عصر شعرا کی آزاد نظم سے اپنے آہنگ، اسلوب اور ہئت کی وجہ سے بالکل مختلف تھی۔“ (۲۶)

مجید امجد نے اپنے آخری دور (۱۹۶۸ء تا ۱۹۷۳ء) میں جو عروضی تجربات کیے ہیں، وہ خاص اہمیت کے حامل تھے۔ ان کی روایت پسندی (جو کہ ابتدائی ادوار میں نمایاں تھی) کو مد نظر رکھیں تو یہ نظمیں ایک بڑی تبدیلی کا پتہ دیتی ہیں۔ یہ بات بھی درست ہے کہ اس تبدیلی کا عکس ان کے گزشتہ کلام میں بھی نظر آ جاتا ہے تاہم اس کے باوجود یہ قابل غور تجربات ہیں جن کو دیکھ کر چونکے بغیر نہیں رہا جاسکتا۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے ایک شاعر کی نئی تخلیقی ولادت ہوئی ہو۔ تبدیلی کا نشان نہ صرف مجید امجد کے لیے بلکہ آنے والے شعرا کے لیے بھی نئے امکانات کے درواکے ہوئے ہے۔ ان عروضی تجربات کا جواز خود مجید امجد نے اپنے انٹرویو میں فراہم کیا ہے:

”جن بحروں میں میں پہلے لکھتا تھا، وہ بہت معروف ہیں۔ پڑھنے والا انھیں روانی سے پڑھ سکتا ہے، میری نظم کا روانی سے تاثر کم ہو جاتا ہے۔ ان نظموں کے مضامین کا تقاضا ہے کہ پڑھنے والا رک کر پڑھے گا تو میری نظم کو Enjoy کر سکے گا اور رواں پڑھے گا تو Miss کرے گا۔“ (۲۷)

ایک اور سوال کے جواب میں وہ کہتے ہیں کہ

”جو نظمیں میں پچھلے چار سال سے کہہ رہا ہوں تقریباً Free Verse میں ہیں،

وہ ساری نظمیں ایک ہی بحر میں نہیں لے لی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میں زیادہ سہولت کے ساتھ اس بحر میں کہہ سکتا ہوں۔ اس کی شکل ایسی ہے کہ اس بحر میں فاعلن، فاعلن، فعل، فاعلن، فاعلن اور فاعلن سارے رکن لگ سکتے ہیں اس کے باوجود میں نے کوشش کی ہے کہ اگر ایک نظم میں ایک ان پر حاف آتا ہے تو ہر ان پر حاف پر مٹم ہو، کہیں کہیں ایسا نہیں بھی ہو سکا۔“ (۲۸)

مجید امجد کی اس گفتگو سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ وہ اپنے آخری دور میں فاعلن بحر کی بحر سے مسحور ہو چکے تھے اور ایک تسلسل کے ساتھ اسی بحر میں نظمیں کہہ رہے تھے مگر انھوں نے اس بحر کو محض روایتی انداز میں اختیار نہیں کیا بلکہ اس میں عروضی تبدیلیاں کرتے چلے گئے ہیں اور اس وزن کے حوالے سے عربی اور فارسی کے قواعد کی بجائے ہندی اور پنجابی انداز کی تقلید کرتے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی نظم میں انھوں نے کئی کئی زحافات کو یک جا کر دیا ہے حالانکہ عربی اور فارسی عروض میں اس کی اجازت نہیں ہے۔ ان تجربات کے لیے جہاں انھوں نے فکری گہرائی، مطالعہ کے انداز اور روانی سے گریز پر زور دیا ہے، وہاں وہ اس کے خالصتاً فنی حوالے سے عروضی جواز بھی فراہم کرتے ہیں۔ تقی الدین انجم کے استفسار پر شیر محمد شعری کے نام لکھتے ہیں:

”میرا موقف یہ ہے کہ فاعلن فاعلن میں سب ارکان خواہ وہ فعل فاعلن ہوں یا فاعلن فاعلن سب مساوی ہیں۔ ہر شکل باطنی طور پر فاعلن فاعلن میں ہے ورنہ کوئی اور سبیل حسب ذیل ٹکڑوں کی نہیں، جن کی ہیئت صدیوں سے مروج ہے اور جو ہندی اوزان سے حاصل کی گئی ہے۔ اسی طرح اس بحر میں فاعلن کی بجائے اگر کہیں فاعلن بھی (بہ طریق دوہا) لگا دیا جائے تو کوئی حرج نہیں۔ اس بحر کی جڑیں ہندوستان (یو۔ پی، پنجاب، دکن اور شاید بنگال) کی قدیم ترین شعریات میں ملتی ہیں۔ یہ ایک عجیب آہنگ ہے۔ کلاسیکل موسیقی کے راگوں کی سب استھائیاں (ان کے بول) اسی بحر میں ہیں۔“ (۲۹)

مجید امجد کے اس بیان سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ مجید امجد بحر متقارب کے تمام زحافات کو یک جا کرنے کو بھی جائز تصور کرتے ہیں نیز ان کے خیال میں اس بحر کی جڑیں ہندی اور پنجابی عروض میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ مجید امجد کے اس جواز کو درست مانتے ہوئے

ڈاکٹر محمد امین لکھتے ہیں کہ

”بحر متقارب کی بعض شکلیں عربی میں مستعمل نہیں۔ اس لیے کہ عربی زبان میں اس آہنگ کی گنجائش بہت کم ہے۔ فارسی اور ہندی میں یہ بحر بہت مقبول ہے۔ ہندی میں اسے ’بھنگ پر بات‘ کہتے ہیں۔ امجد کے اسلوب میں نہ فارسی غالب ہے اور نہ ہندی بلکہ ان دونوں کا حسین امتزاج ہے۔ اس اسلوب کے لیے بحر متقارب سے بہتر کوئی اور بحر نہیں۔“ (۳۰)

مگر دوسری طرف ڈاکٹر اسلم ضیا اس عروضی تجربے کو عربی، فارسی عروض کی جکڑ بند یوں کے حوالے سے جائز نہیں سمجھتے۔ اُن کے خیال میں:

”فعلن (فالن) فاعلن کی جگہ نہیں لے سکتا کیونکہ ان کے ہجاؤں کی تعداد یکساں نہیں ہے اول الذکر میں دو ہجائے بلند ہیں جب کہ موخر الذکر میں دو بلند اور ایک کوتاہ۔۔۔۔۔ سوال یہ ہے کہ آیا عربی، فارسی عروض متقارب اور متدارک کے زحافات کے خلط کی اجازت دیتا ہے؟ ہرگز نہیں۔ اس بحر کا پورا سانچہ (بھرپور چمک کے ساتھ) ہندی عروض میں موجود ہے تو پھر اس کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے کہ اسے ہندی بحر کہیں۔“ (۳۱)

کچھ اسی انداز کے اعتراضات تقی الدین انجم نے اپنے انٹرویو میں بھی کیے ہیں:

”ان کے ہاں ہندی بحر، غالباً پنجابی شاعری سے متاثر ہونے کا نتیجہ ہے۔ بہت سے الفاظ اُردو تلفظ کے خلاف ہوتے، اعلان نون، تذکیر و تانیث کی پروا نہیں کرتے تھے۔ ارکان مفاعیل کو گڈمڈ کر جاتے، مصرعوں میں افتاں خیزاں کیفیت، نئی طرز کی نظموں میں روانی کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔“ (۳۲)

آخری دور کی نظموں کے عروضی مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مجید امجد نے شعوری سطح پر بحر متقارب میں ایک سے زائد زحافات کے اجتماع کو استعمال کیا ہے۔ ان تجربات سے جو نکات سامنے آتے ہیں ان کے حوالے سے ڈاکٹر اسلم ضیا لکھتے ہیں کہ

”اس سلسلے میں اگر ہم امجد صاحب کی نظموں کی ساخت پر غور کریں تو مندرجہ ذیل شکلیں سامنے آتی ہیں:

- (الف) چند مصرعے متدارک مجنون مسکن یعنی فالن فالن میں ہیں۔
 (ب) بعض مصرعے متقارب اثرم (فاع فعولن) اور متقارب ائلم میں تقطیع ہو جاتے ہیں۔

(ج) متدارک اور متقارب کے زحافات کا خلط یعنی ایک ہی مصرع میں فاع فعولن بھی ہے اور فاعلن فعل، فعل فاعلن بھی۔“ (۳۳)

مجید امجد نے اپنے کلام میں اس تجربے کو جائز قرار دیا ہے۔ اس تجربے کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک نئے شعری آہنگ کو دریافت کرنے اور اس آہنگ کو پختہ تر کرنے کے لیے اس انداز کے عروضی تجربات کرتے چلے گئے مگر اس توڑ پھوڑ کے باوجود ان کے یہاں خیال کا تسلسل اور گہرائی قائم رہتی ہے۔ ان تجربات کو خاص مجید امجد سے منسوب کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد امین لکھتے ہیں کہ

”مجید امجد نے اس بحر کو خاص رعایتوں سے استعمال کیا ہے۔ اس میں اختراع بھی کی ہے۔ بحر متقارب کی کم و بیش سات اشکال ہیں۔ مجید امجد ان ساتوں اشکال کے اجتماع کو جائز سمجھتے ہیں۔ جن اساتذہ نے اس بحر کو استعمال کیا ہے انھوں نے بھی مختلف زحافات کے اجتماع کو جائز رکھا ہے مثلاً میر تقی میر۔۔۔۔۔۔ ان رعایتوں کے لحاظ سے اُن کی ان سب نظموں کی تقطیع ممکن ہے جن کی بحر متنازع ہے۔ یہ مروجہ عروضی ساخت سے قدرے مختلف ضرور ہے لیکن اس قدر مختلف بھی نہیں کہ اس کی پہچان اور تقطیع ناممکن ہو جائے، بہر حال اس کے اس خاص انداز کے سبب میں اسے بحر امجد کا نام دیتا ہوں۔“ (۳۴)

مجید امجد کے ان عروضی تجربات کے حوالے سے چند نظموں کو بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔

(الف) نظم ”باہر ایک دریا“ کے چند مصرعے دیکھیں:

باہر اک دریا، پیلی آنکھوں کا، لہراتا ہے
 آنکھیں، جن میں پتوں کا پانی رِس رِس آتا ہے
 ہم کو دیکھ کے

اب ایسے میں کس کس بوجھ کو سر سے جھٹکیں

دل میں نیکیاں دہل دہل جائیں اور اپنے گن ڈھارس نہ بنیں

(”باہراک دریا“، ص ۶۲۶)

ان کی عروضی ترتیب کچھ یوں ہوگی:

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن
فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن
فعلن فعلن

فعلن فعلن فعلن فاع فعلن فعلن
فعلن فاعلن فعل فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

(ب) نظم ”ریڈیو پراک قیدی“ ملاحظہ ہو:

ریڈیو پراک قیدی مجھ سے کہتا ہے

میں سلامت ہوں، سنتے ہو

میں زندہ ہوں

بھائی تو کس سے مخاطب ہے

ہم کب زندہ ہیں

ہم تو اپنی اس چمکیلی زندگی کے لیے تیری مقدس زندگی کا یوں سودا کر کے

کب کے مر بھی چکے

نظم کا عروضی آہنگ کچھ یوں ہے:

فاعلن فعلن فعلن فعلن فعل فعلن فعلن فعلن فعلن
فعلن فعلن فعل فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

فعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعل فعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن فعل فعل

مندرجہ بالا مثالوں سے بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ مجید امجد نے ایک ہی لائن میں

ایک سے زائد زحافات کو استعمال کیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ زحافات اس کامیابی سے

استعمال کیے گئے ہیں کہ نظم کا صوتی، فکری اور عروضی نظام ایک خاص مزاج اور رنگ کا پتہ دیتے

ہیں۔ یقیناً یہ انداز خود مجید امجد کی ذاتی ریاضت اور مسلسل غور و فکر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ آخری

دور کی تقریباً ہر نظم میں مجید امجد نے اس انداز کے عروضی تجربے کیے ہیں۔ ان نظموں میں ”ڈرکا ہے کا“ (ص ۴۵۸) ”کماٹی“ (ص ۴۶۰) ”تب میرا دل“ (ص ۴۶۲) ”آواز کا امرت“ (ص ۴۶۷) ”فرد“ (ص ۴۷۰) ”گوشت کی چادر“ (ص ۴۷۳) ”دن تو جیسے بھی ہوں“ (ص ۴۸۱) ”پھولوں کی پلٹن“ (ص ۴۸۳) ”جدھر جدھر بھی“ (ص ۴۹۳) ”گہرے بھیدوں والے“ (ص ۵۰۰) ”میری عمر اور میرے گھر“ (ص ۵۰۹) ”یہ دو پیسے“ (ص ۵۱۵) ”اور اب یہ اک سنبھلا سنبھلا“ (ص ۵۳۲) ”دنوں کے اس آشوب“ (ص ۵۳۸) ”ہر سال ان بھیموں“ (ص ۵۶۲) ”دکھ کی جھپٹ میں“ (ص ۵۸۱) ”دنیا تیرے اندر“ (ص ۵۹۱) ”آنکھیں ہیں جو“ (ص ۶۰۶) ”ہم تو سدا“ (ص ۶۱۶) ”باہر اک دریا“ (ص ۶۲۶) ”ڈھلتے اندھیروں میں“ (ص ۶۳۶) ”دلوں کے ان فولادی“ (ص ۶۴۳) ”ان بے داغ“ (ص ۶۴۹) ”تو تو سب کچھ“ (ص ۶۵۸) ”اور یہ انسان“ (ص ۶۶۷) ”ہم تو اسی تمہارے بچ“ (ص ۶۷۱) ”برسوں عرصوں میں“ (ص ۶۷۵) ”اپنے دکھوں کی مستی میں“ (ص ۶۸۰) ”جب صرف اپنی بابت“ (ص ۶۸۹) ”جن لفظوں میں“ (ص ۶۹۳) ”اور ہمارے وجود“ (ص ۷۱۲) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

مجید امجد کی شاعری میں ہونے والے ان عروضی تجربات سے قطعی یہ مراد نہیں ہے کہ وہ کسی نئی بحر یا نئے عروض کی دریافت کے خواہاں تھے اور نہ ہی کبھی ان کا یہ انداز رہا ہے البتہ ان کی تخلیقی شخصیت کی تغیر پسندی اور اظہار کی بے پناہ حسرت ان کو نئے نئے پیرایوں کو اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ صورت معنی اور معنی صورت کی مختلف اشکال انھیں نئے زاویوں سے متعارف کروانے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں اس حوالے سے ڈاکٹر نواز شعلی کی یہ رائے صائب ہے:

”یہ نظمیں مجید امجد کے اپنے ذوق شعری کے مطابق قاری کے ذوق سماعت اور ذوق قرأت کی تربیت کا مطالبہ کرتی ہیں۔ ان نظموں میں موجود نئے نظمیہ آہنگ کے فہم اور دلدادہ ہوئے بغیر ان کو روانی سے نہیں پڑھا جاسکتا۔ یہ نظمیں قاری سے ایک نئے ذوق کا مطالبہ کرتی ہیں اور اگر قاری اس نئے ذوقی مطالبے کو ماننے میں مزاحم ہو تو لفظوں کی قرأت اس کے لیے ایک مسئلہ بن جاتی ہے۔“ (۳۵)

مجید امجد کے یہ عروضی تجربات دراصل حسرت و اظہار ہی کے مختلف روپ ہیں۔ ان کی شاعری کا فکری تسلسل ان کے عروضی تجربات کے سبب ایک نئے رنگ اور نئے لہجے کی دریافت کا ذریعہ بنا ہے۔

— (۳) —

ادب میں لفظ اور خیال کے مباحث نئے نہیں ہیں بلکہ یہ مباحث ہر زبان اور ہر ادب میں کلیدی اہمیت کے حامل رہے ہیں۔ ادب کے دائرہ عمل سے باہر بھی روح و مادہ، جوہر و وجود اور مواد و ہیئت کے حوالے سے ان مباحث کی بہت سی جہتیں مختلف علوم میں چلتی رہی ہیں۔ ہر دو حوالے سے طویل فکری اور استدلالی انداز نظر اختیار کیا گیا ہے، جس کی رو سے کسی ایک کو حتمی طور پر درست تصور نہیں کیا جاسکتا۔ بہر حال خیال یا لفظ کو مقدم ٹھہرانے کا سوال افراط و تفریط کا شکار ضرور رہا ہے۔ ان مباحث سے قطع نظر یہ کہنا البتہ غلط نہیں ہوگا کہ ایک لفظ اُس وقت تک با معنی اور متحرک نہیں ہو سکتا کہ جب تک اس کے ساتھ انسانی فکر کو منسلک نہ کر دیا جائے۔ لفظوں کی یہی معنوی ترتیب ہی کسی تحریر کے با معنی ہونے کا اعلان بن سکتی ہے۔ لفظ اور خیال کا یہ جدلیاتی تعلق ہی معنی آفرینی اور روایت سازی کا فعال کردار ادا کرتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ مسلمہ ہے کہ بعض اوقات مروجہ لفظی ڈھانچہ اور پیرایہ تخلیق کار کا مافی الضمیر کلی طور پر ادا نہیں کر پاتا یا دوسری صورت میں روایت جمود کا شکار ہو جاتی ہے، اس صورت میں تخلیق کار اپنی فکری ضرورت کے لیے نئے لفظ تراشتا، نئے پیرائے بنتا اور نئی ساختوں کو ٹٹولتا ہے۔ پرانے ڈھانچے پر لکھنے والے کا عدم اعتماد ہی نئے امکانات کی خبر دیتا ہے۔ یوں یہ کہا جاسکتا ہے کہ خیال ایک مسلسل اور انسانی حوالے سے ہمہ گیر حیثیت رکھتا ہے، یہ انسان کے ارتقا کے ساتھ ارتقا پذیر ہے، یہ قدیمی اور دائمی ہے جب کہ لفظ اور بیان کے پیمانے ہر عہد، ہر دور اور ہر علاقے کے حوالے سے نہ صرف مختلف ہوتے ہیں بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنی شکلیں تبدیل کرتے رہتے ہیں۔ مولانا شبلی نعمانی ”کتاب العمدہ“ میں باب فی اللفظ والمعنی کا خلاصہ بیان کرتے لکھتے ہیں کہ

”لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے، دونوں کا ارتباط باہم ایسا ہے جیسا روح اور جسم کا ارتباط کہ وہ کمزور ہوگا تو یہ بھی کمزور ہوگی۔ پس اگر معنی میں نقص نہ ہو اور لفظ میں ہو تو شعر میں عیب سمجھا جائے گا۔ جس طرح لنگڑے یا لٹھے میں روح موجود ہوتی ہے لیکن بدن میں عیب ہوتا ہے اسی طرح اگر لفظ اچھے ہوں مضمون اچھا نہ ہو تب بھی شعر خراب ہوگا اور مضمون کی خرابی الفاظ پر بھی اثر کرے گی۔

اگر مضمون بالکل لغو ہو اور الفاظ اچھے ہوں تو الفاظ بھی بے کار ہوں گے جس طرح مردہ کا جسم کہ یوں دیکھنے میں سب کچھ سلامت ہے لیکن درحقیقت کچھ بھی نہیں، اسی طرح مضمون گواچھا ہے لیکن الفاظ اگر برے ہیں تب بھی شعر بے کار ہوگا کیونکہ روح بغیر جسم کے پائی نہیں جاسکتی۔“ (۳۶)

یوں لفظ اور خیال کو ایک دوسرے کے لیے لازم قرار دیا گیا ہے۔ البتہ ایک بات ضرور ہے کہ لفظ کے استعمال اور خیال کے کامل اظہار کے لیے بیان کے بہت سے پیرائے اختیار کیے گئے ہیں۔ صنائع لفظی، لفظ کے حسن، توازن اور خیال کی خارجی جمالیات سے بحث کرتے ہیں۔ لفظ اور خیال دراصل نفسیاتی اعتبار سے ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں اور ایک تصور کے دو پہلو (۳۷)۔ ان دونوں کا اشتراک اور اظہار ہی اعلیٰ تخلیق کہلائے جانے کا مستحق ہے۔ بقول انیس تاگی:

”تخلیق شعر میں لفظ کے استعمال کی بنیادی غایت تخلیقی تجربے کی ترسیل اور تشکیل ہے۔ لفظ شاعر کا بنیادی حربہ ہے اسی کے ذریعہ وہ تجربے کے خط و خال معین کرتا ہے اور یہی لفظ قاری کے لیے افہام کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ تخلیق شعر میں لفظ شاعر کی واردات کا ترجمان ہوتا ہے بلکہ یوں کہا جاسکتا ہے کہ لفظ بذاتِ خود شاعر کی واردات ہوتا ہے۔“ (۳۸)

ایک اور اہم بات یہ بھی ہے کہ ایک شاعر کے یہاں الفاظ کا نہایت محدود ذخیرہ ہوتا ہے وہ اسی کے بار بار استعمال اور ترتیب سے نئے سے نئے شعری پیکر تراشتا رہتا ہے۔ الفاظ کی یہ ترتیب اور مجموعہ اس تخلیق کار کے مشاہدات، تجربات، معروض اور تخلیقی عمل کے امتیازات کی وجہ سے نہ صرف مختلف مزاج کا حامل ہوتا ہے بلکہ مختلف معنی کو بھی ظاہر کرتا ہے یعنی لفظی ترتیب معنوی ترتیب کو مرتب کرتی ہے۔ اس لیے ہر شاعر کا مزاج، اسلوب، لفظی معنویت اور انداز بیان دوسرے سے الگ ہوتا ہے۔ تنقید شعر میں یہ بات نہایت اہمیت کی حامل ہے اور اسی کے ذریعہ ہر شاعر کی تفہیم اسی انداز کی کی جاسکتی ہے۔ ہر شاعر کی تخلیقی پسند کو جانچنے کے لیے یقیناً الگ تنقیدی پیانوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ اگر اس تنقیدی روش کو اختیار نہیں کیا جائے گا تو یقیناً شاعر کے باطن کو دریافت کرنا بھی امر محال ہو جائے گا۔ اس تناظر کوں۔ م۔ راشد نے اس طرح واضح کیا ہے کہ

”ہم ابھی تک جدیدیت کو نہایت بے دلی اور تذبذب سے گوارا کر رہے ہیں اس رویے نے جدید شاعری کو بعض پڑھنے والوں کے لیے ہوا بنا دیا ہے۔“ پڑھے لکھے لوگوں کا ایک طبقہ اس طرزِ سخن میں بڑی اجنبیت پاتا ہے اور اس اجنبیت کو کم کرنے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا۔ کسی فن کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ آدمی اس کی ’زبان‘ سمجھتا ہو اور فن کی زبان محض اس کی ہیئت نہیں، وہ زبان وہ تجربات اور مشاہدات بھی ہیں جو مختلف تصورات کے سانچے میں ڈھل کر قاری تک پہنچنا اور اس کے ادراک کو روشن کرنا چاہتے ہیں۔ یہ کہنا کہ جب میں غالب کو سمجھ سکتا ہوں تو میراجی کیوں میری سمجھ سے باہر ہے؟ کافی نہیں۔ شعر میں ہر شاعر ایک الگ اکائی ہوتا ہے۔ میراجی کو حل کرنے کے لیے میراجی کے کلام ہی سے اس کی کلید کو تلاش کرنا ضروری ہے۔ جس کلید سے غالب کھل سکتا ہے اس سے میراجی نہیں کھل سکتا۔“ (۳۹)

راشد کا یہ نقطہ نظر نہایت اہمیت کا حامل ہے جو بعد ازاں اردو میں لسانی تشکیلات کی شکل میں، ایک پورے سسٹم کی شکل میں سامنے آیا۔ لسانی تشکیلات کا رجحان بھی دراصل روایتی لفظیات اور پیرایوں پر جدید شاعر کے عدم اعتماد کا نام ہے۔ یہ رجحان شاعری کے مروجہ ڈھانچے کو بھی توڑتا ہے اور نئے چلک دار ڈھانچے کی طرف بھی توجہ دلاتا ہے۔ اس کا بنیادی وارلفظ کی اکہری ساخت، محدود معنویت اور روایت پرستی کے حوالے سے تھا اور نئی نظم کے نئے تقاضوں کو بطور ماڈل کے پیش کرتا تھا (۴۰)۔ اگرچہ بعد میں آنے والی لسانی تحریکوں نے زبان، اس کی ساخت، افعال کو نئے زاویہ نظر سے دیکھا اور اسے ایک شفاف میڈیم ماننے کی بجائے معنی نما اور تصور معنی کی شکل میں واضح کیا، نیز زبان کو ثقافتی مظہر کہہ کر تخلیق کی جڑیں ان کو ڈراور کنونشن میں تلاش کیں جو ثقافت کی دین ہوتی ہے بلکہ اس سے بھی بڑھ کر ”لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں“ کا عالم بلند کر کے تخلیق کار کی موت کا اعلان کر دیا (۴۱)۔ تاہم ان جدید لسانی تحریکوں کے باوجود یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ ایک تخلیق کار کی تخلیق ہی میں تفہیم کی بنیادی کلید ہوتی ہے۔

اس تناظر میں مجید امجد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ جدید شعرا میں مجید امجد بھی ایک ایسا شاعر ہے جس کے تفہیمی پیمانے باہر سے لانے کی بجائے کلام کے اندر سے

دیکھنے ضروری ہیں۔ ان پیانوں کی تلاش کے لیے مجید امجد کے فنی حربوں کو مد نظر رکھنا ضروری ہے۔ اس حوالے سے مجید امجد کی شعری لفظیات کا جائزہ اہمیت رکھتا ہے تاکہ دیکھا جائے کہ لفظ ان کے یہاں کس کس انداز سے اور کن کن ذرائع سے جلوہ گر ہوتا ہے۔

مجید امجد کی زندگی کا بڑا حصہ دو شہروں یعنی جھنگ اور ساہیوال میں بسر ہوا۔ وہ ۱۹۴۴ء تک جھنگ میں مقیم رہے اور بعد میں سرکاری نوکری کے سلسلہ میں مختلف شہروں سے ہوتے ہوئے ساہیوال پہنچے اور زندگی کے آخری اٹھائیس سال اسی شہر میں گزار دیئے اور یہیں اُن کا انتقال ہوا، یعنی اُن کی شاعری کا بنیادی منظر نامہ انھی شہروں میں ترتیب پاتا ہے، یہاں کی فضا، ماحول، مناظر، موسم، ثقافت اور مزاج ان کی شاعری کا بنیادی تخلیقی حوالہ بنتا ہے۔ بڑے شہروں کی ہنگامہ خیز زندگی کی بجائے اُن کے یہاں یہ دو نیم شہری اور نیم دیہاتی مزاج کے حامل شہر ان کو شعری تناظر عطا کرتے ہیں۔ پھر ان شہروں کے مقامی اثرات اور مزاج کو بھی ان کی شاعری میں دخل رہا ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کو دیئے گئے انٹرویو میں بھی انھوں نے اس تناظر کو واضح کیا ہے۔ (۴۲)

جھنگ مجید امجد کی جنم بھومی تھا اور یہاں وہ ۱۹۴۴ء تک رہے۔ ان کی شاعری کا یہ ابتدائی دور جھنگ رنگ کے حوالوں سے خالی نہیں ہے۔ جھنگ سے اُن کا قلبی تعلق تقریباً ساری عمر قائم رہا، کلیات مجید امجد (ص ۵۸) میں اگرچہ جھنگ سے اکتاہٹ کا رویہ ملتا ہے مگر دیارِ جھنگ کی عطا کی ہوئی وارفتگی ہمیشہ ان کے ساتھ رہی (۴۳)۔ انھی اثرات کے تحت ان کے کلام میں جھنگ کی فضا، مزاج، موسم، رسوم، ثقافت، کھیت کھلیان، بازار، مٹیاں غرض سبھی کچھ نظر آ جاتا ہے، انھی تناظرات میں وہ اپنے لیے جو لفظیات چنتے ہیں ان میں جھنگ رنگ کی جھلک صاف دکھائی دے جاتی ہے۔ ان الفاظ کے مطالعہ سے یہ بات بھی واضح ہو جائے گی کہ ان کا خمیر دھرتی سے اٹھا ہے، یہ الفاظ خالصتاً پنجاب کے دیہاتوں کی یاد دلاتے ہیں اور آگے چل کر یہی مقامی ثقافت اور لفظوں کا مزاج ان کے شعری آہنگ کی تشکیل میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ مجید امجد کی شاعری میں خصوصاً آخری دور کی نظموں میں جس صوفیانہ روش کا عکس نظر آتا ہے وہ روش مقامی ادب کے مزاج ہی کی دین ہے۔ غرض جھنگ کی فضا اور منظر نامہ ان کے ابتدائی کلام پر چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ بقول یحییٰ امجد:

”ان کی شاعری، شاعر کے وجود سے باہر، معاشرے میں مصروف عمل روزمرہ زندگی کی حقیقی تصویریں پیش کرتی ہے۔۔۔۔۔ ان کا ماحول، محل سراؤں، بانگوں،

چھتوں، محفلوں، شبستانوں پر مشتمل نہیں بلکہ گلیوں، بازاروں، چمنوں، کھیتوں،
منڈیوں، پگڈنڈیوں، درختوں، چڑیوں، لالیوں، جاروب کشوں، سائیکل
سواروں اور پیدل چلنے والوں پر مشتمل ہے اور اس کا منظر نامہ دہلی، لکھنؤ، آگرہ
اور حیدرآباد کا نہیں بلکہ لاہور، ساہیوال، جھنگ اور پشاور سے کراچی تک
چھوٹے چھوٹے قصبات اور دیہات کا ہے۔“ (۴۴)

ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ

”یہ شرف صرف مجید امجد کو حاصل ہے کہ اس نے اس مغلیہ ادبی کچر کو تیا گئے
ہوئے ایک اور ہی دنیا آباد کی ہے، اس کی شاعری کا ماحول دربار کا نہیں، دربار
سے باہر کی دنیا کا ہے، شہر کا نہیں قصبے، گاؤں اور بستی کا ہے، آباد کاروں کا نہیں
تل و دُنیوں کا ہے۔“ (۴۵)

مجید امجد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ان کے یہاں اس انداز کی کئی مثالیں مل
جائیں گی۔ گاؤں کے مناظر اور فضا کے حوالے سے دیکھیں:

یہ تنگ و تار جھونپڑیاں گھاس پھوس کی اب تک جنھیں ہوا نہ تمدن کی چھو سکی
ان جھونپڑوں سے دُور اور اس پار کھیت کے یہ جھاڑیوں کے جھنڈ یہ انبار ریت کے
یہ دوپہر کو کیکروں کی چھاؤں کے تلے گرمی سے ہانپتی ہوئی بھینسوں کے سلسلے
ریوڑ یہ بھیڑ بکریوں کے اونگھتے ہوئے جھک کر ہر ایک چیز کی بو سونگھتے ہوئے
یہ شام کے مناظر رنگیں کی خامشی اور اس میں گونجتی ہوئی جھینگر کی راگنی
بچے غبار راہگور پھانکتے ہوئے میدان میں مویشیوں کو ہانکتے ہوئے
برقاب کے دھننے اگلتا ہوا کنواں یہ گھنگھروؤں کی تال پہ چلتا ہوا کنواں
یہ کھیت، یہ درخت، یہ شاداب گرد و پیش سیلاب رنگ و بو سے یہ سیراب گرد و پیش
دنیا میں جس کو کہتے ہیں گاؤں یہی تو ہے طوبیٰ کی شاخ سبز کی چھاؤں یہی تو ہے
(”گاؤں“، ص ۵۱)

یہ چنیل سے میداں یہ ریتوں کے ٹیلے ہیں جن پر بچھے دوب کے زرد تیلے
یہ کپاس کی کھیتوں کی بہاریں یہ ڈوڈوں کو چنتی ہوئی گلخزاریں

یہ چھوٹی سی بستی ، یہ ہل اور یہ ہالی یہ صحرا میں آوارہ ، بھیڑوں کی پالی
یہ حیران بچے ، یہ خاموش مائیں یہ گوبر کی چھینٹوں سے لتھڑی قبائیں
یہ نہروں میں بہتا ہوا مست پانی یہ گتوں کی رت کی سنہری جوانی
درختوں کے سایوں سے آباد رستے یہ آزاد راہی ، یہ آزاد رستے
کنواں بن میں برباد سا اک پڑا ہے کسی یاد رنگیں میں ڈوبا ہوا ہے
وہ اٹھتا ہوا مرتعش ناتواں سا بہت دور اک جھونپڑے سے دھواں سا
مرا خطہ نور و رنگ آ گیا ہے مرا سکھ بھرا دیس جھنگ آ گیا ہے
(”ریل کا سفر“، ص ۷۸، ۷۷)

گھاس کی گٹھڑی کے نیچے وہ روشن روشن چہرہ
روپ ، جو شاہی ایوانوں کے پھولوں کو شرمائے
بیلوں کے چھکڑوں کے پیچھے چلتے زخمی پاؤں
پاؤں ، جن کی آہٹ سوئی تقدیروں کو جگائے
وہ چھپر اچھے ، جن میں ہوں دل سے دل کی باتیں
اُن بنگلوں سے جن میں بسیں گونگے دن ، بہری راتیں

(”کلبہ وایوان“، ص ۱۵۳، ۱۵۲)

ان چند مثالوں میں جھونپڑیاں، کھیت، جھاڑیوں کے جھنڈ، ریت کے انبار، کیکر،
بھینسوں کے سلسلے، ریوڑ، جھینگر، کنواں، میدان، کپاس کی فصلیں، گنے کے کھیت، ہل اور ہالی، گوبر،
درختوں کے سائے، دھواں، چھکڑے وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جن سے دیہات کی زندگی کا مکمل عکس
اُبھرتا ہے اور جھنگ کا وہ نقشہ سامنے آتا ہے جو لوک روایتوں میں بیان کیا گیا ہے۔ گاؤں ہی کے
حوالے سے بعض موسموں، تہواروں کا ذکر بھی مجید امجد کی نظموں میں مل جاتا ہے۔ مثال کے طور پر:
بیساکھ آیا ، آئی فسوں زائیوں کی رُت آئی حسین کلیوں کی برتائیوں کی رُت
گاؤں کے مردوزن نے اٹھائیں درانتیاں آئی سنہری کھیتیوں کی لائیوں کی رُت
گندم کی فصل کاٹنے کے خوش گوار دن محنت کشوں کی زمزمہ پیرایوں کی رُت
خوشوں کے بکھرے بکھرے سے انباروں کا سماں کھلواڑوں کے نگاروں کی رعنائیوں کی رُت

(”بیساکھ“، ص ۸۵)

گاؤں کی البیلی دوشیزہ کا نقشہ کچھ یوں کھینچا گیا ہے۔

چاندی کی پازیب کے بجتے گھنٹروؤں سے کھیلے
ریشم کی رنگیں لنگی کی سرخ البیلی ڈوری
نازک نازک پاؤں برقعے کو ٹھکراتے جائیں
چھم چھم بجتی جائے پائل ، ناچتی جائے ڈوری
ہائے سنہری تلتے کی گلکاری والی چلی
جس سے جھانکے مست سہاگن مہندی چوری چوری
جانے کتنی سندر ہوگی روپ نگر کی رانی
اُف چلی میں سکڑی سکڑی انگلیاں گوری گوری

(”کون“، ص ۱۲۸)

مندرجہ بالا مثالوں میں جھنگ کے دیہی مزاج، ثقافت اور ذخیرۃ الفاظ کو استعمال کیا گیا ہے مگر دیہات سے ہٹ کر جھنگ کا نیم شہری رخ بھی مجید امجد کی بعض نظموں میں صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ ان نظموں میں مجید امجد کے لفظیاتی ادراک کو شناخت کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً

سڑک کے موڑ پر نالی میں پانی تڑپتا تلملاتا جا رہا ہے
زرد جاروب کھاتا جا رہا ہے
وہی مجبوری افتادِ مقصد

جو اس کی کاہش رفتار میں ہے مرے ہر گام ناہموار میں ہے

وہ اک اندھی بھکارن لڑکھرائی کہ چوراہے کے کھجے کو پکڑ لے
صدا سے راگیروں کو جکڑ لے

یہ پھیلا پھیلا ، میلا میلا دامن

یہ کاسہ ، یہ گلوئے شور انگیز میرا دفتر ، مری مسلیں ، مرا میز

(”طلوع فرض“، ص ۱۳۹، ۱۳۸)

پاس ہی ، تھالوں پہ بچتا ہوا بوندوں کا رباب
 تانبائی کی دکان ، جس کے چراغوں کی چمک
 جلتے پاتال کے دوزخ سے اڑا لائی ہے
 سینکڑوں بھوک کے مارے ہوئے پروانوں کو
 سر پھرے کیزے ہیں ، بازار کی پہنائی ہے
 یہ کتلیوں میں شپا شپ ، یہ توؤں پر تر تر
 اور وہ اک تھال میں کچھ پڑ جلی چاہیں باقی
 یہ اٹکتے ہوئے لقمے ، یہ پھڑکتے ہوئے گھونٹ
 ”مے کی ہر بوند ، متاع دو جہاں ہے ساقی“

(”بارش کے بعد“، ص ۱۷۷)

کس کا چہرہ ہے ، کہیں ان گھونگھٹوں کے درمیاں
 چوڑیوں والی کلائی ، جھومروں والی جبین
 مٹیوں پر سے پھلتا ہی نہیں کنکر کوئی
 کوئی ہے موجود ، جو موجود بھی شاید نہیں

(”ایک پُر نشاط جلوس کے ساتھ“، ص ۱۷۹)

ان مثالوں سے واضح طور پر ایک نیم شہری اور دیہاتی ماحول مترشح ہوتا ہے۔ مجید امجد نے جہاں جھنگ کے مزاج اور فضا کو پیش کیا ہے وہاں لفظیات کا چناؤ بھی ایسا ہی ہے جو نظموں کی فضا کے عین مطابق ہے۔ ان کے یہاں جس ماحول کی عکاسی کی گئی ہے، لفظ اور علامات بھی اسی کے مطابق تراشی گئی ہیں۔ بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری:

”مقامی وجود کی خوشبو امجد کے تخلیقی عمل میں ہر ہر سمت پھیلی ہوئی ہے اور نئی اُردو

شاعری کے لیے یہ تجربہ ایک نئی بشارت کی حیثیت رکھتا ہے۔“ (۳۶)

جیسا کہ گزشتہ صفحات میں بیان کیا گیا ہے کہ مجید امجد نے اپنی زندگی کے آخری اٹھائیس سال ساہیوال شہر میں بسر کیے تھے۔ اپنی جنم بھومی کو چھوڑ کر دوسرے شہر میں تنہا زندگی گزار دینا قابل توجہ امر ہے۔ یقیناً ساہیوال کی فضا اُن کے مزاج کے مطابق ہوگی۔ مجید امجد شہری زندگی

اور اس کی ہنگامہ آرائی کو پسند نہیں کرتے تھے اس لیے یہ نیم دیہاتی شہر ان کو بھاگیا۔ اپنے خاص رنگ میں یہ شہر زرعی مزاج کا حامل ہے، مجید امجد جھنگ کے جس منظر نامے کو چھوڑ کر آئے تھے یہاں بھی لگ بھگ یہی فضا برقرار تھی۔ سب سے اہم بات کہ اپنی قدیم تاریخی قربت کے سبب یہ تہذیبی مرکز کی حیثیت رکھتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں جھنگ کی نو باس ملتی ہے، وہ جھنگ رنگ اور منظر نامے کو پسند کرتے تھے مگر یہاں کی تاریخی اہمیت نے انہیں شدید متاثر کیا ان کے یہاں ساہیوال کی فضا اور مناظر واضح طور پر مل جائیں گے۔ جس طرح جھنگ کے مزاج کے مطابق وہ لفظیات کا انتخاب کرتے رہے ہیں ساہیوال کے لیے بھی وہ ماحول، فضا اور لفظیات کو تراشتے نظر آتے ہیں۔ مگر ان سب سے بڑھ کر جھنگ کی موسیقیت اور رسیلا پن ساہیوال کے ثقافتی ورثے میں گھل مل کر ان کے یہاں ایک گہرے تنقیدی شعور کو تخلیق کرتے ہیں۔ ان کی شاعری کا فکری تناظر یہاں کی آب و ہوا اور تہذیبی قدامت کے شعور کی وجہ سے وسیع تر ہو گیا ہے۔ یا نچ ہزار سال کی تاریخ پر مشتمل وادی سندھ کی تہذیب کا یہ مرکز (ہڑپہ) ان کے فکر و تخیل کو ہمیز دیتا ہے۔ اس حوالے سے یحییٰ امجد لکھتے ہیں کہ

”جس کیفیت کا اظہار مجید امجد کی شاعری کرتی ہے اس میں اتنی وسعت اور کثرت جہات ہے کہ اسے کوئی ایک عنوان دینا بہت مشکل ہے، پھر بھی سہولت کی خاطر میں اسے ”وادی سندھ کا ادبی کلچر“ کہتا ہوں۔ جس کا مطلب ہے کہ خطہ ارض کا وہ حصہ جو ہمارا دیس ہے، جسے ہم پاکستان کہتے ہیں جو وادی سندھ کی شکل میں ہمیشہ ہزاروں سالوں میں۔۔۔ ایک سماجی اور تہذیبی حقیقت رہا ہے اس میں انسانی زندگی، عام لوگوں کی زندگی جس طرح ہزاروں سالوں سے اندرونی اور بیرونی تبدیلیوں سے دوچار ہوتی ہوئی مجید امجد تک پہنچی ہے۔“ (۴۷)

مجید امجد کے یہاں اپنے گرد و پیش کی جو تصویر بن رہی ہے اور جو بظاہر اس کے یہاں دکھائی دے رہے ہیں ان کا تعلق: الصتا ایک زرعی سماج سے بنتا ہے۔ یہ سماج ان کی شاعری ہی کا حصہ نہیں بلکہ ان کی روحانی واردات بن گیا ہے جس کا عکس کہیں واضح اور کہیں بین السطور ان کے کلام میں نظر آ جاتا ہے۔ ان کی شاعری کی جو جمالیات بنتی ہے وہ مغل جمالیات سے قطعاً مختلف

ہے۔ ان کی شاعری کے مزاج کو سمجھنے کے لیے اس کے معروض کو سمجھنا ضروری ہے۔ راوی کا تہ اور دو بیلوں کی تہذیب اس کا خاص اشارہ ہے۔ صاف ظاہر ہے جب ایک شاعر اپنا معروض متعین کرتا ہے اور اس دائرے میں رہتے ہوئے اپنے روحانی تجربے اور شعری ادراک کو شعر میں ڈھالتا ہے تو لفظیات کا چناؤ تو وہ معروضی حقائق کے مطابق ہی کرے گا۔ مجید امجد کے مقامی اور ارضی شعور کو سمیٹنے کے لیے انہی لفظیات کو کھولنا اور سمیٹنا ضروری ہے، روایتی لفظیات اور اس کے تلازمات مجید امجد کی شاعری کو سمجھنے کے لیے ناکافی ہیں۔ یہ شعری روایت اپنی الگ شناخت رکھتی ہے یہی وجہ ہے کہ روایتی لفظیات و تلازمات کے ساتھ ان کی شاعری کو سمجھا جائے تو بات نہ صرف مبہم ہو جائے گی بلکہ اپنے تناظر ہی سے ہٹ جائے گی۔ اس حوالے سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہری بھری فصلو

جگ جگ جیو، پھلو

ہم تو ہیں بس دو گھڑیوں کو اس جگ میں مہمان
تم سے ہے اس دیس کی شوبھا، اس دھرتی کا مان
دیس بھی ایسا دیس کہ جس کے سینے کے ارمان
آنے والی مست رتوں کے ہونٹوں پر مسکان
جھکتے ڈنھل، پکتے بالے، دھوپ رچے کھلیان
ایک ایک گھروندا خوشیوں سے بھرپور جہان
شہر شہر اور بستی بستی جیون سنگ بسو
دامن دامن، پلو پلو، جھولی جھولی، ہنسو

چندن روپ سجو

ہری بھری فصلو

جگ جگ جیو، پھلو

(”ہری بھری فصلو“، ص ۲۵۱)

بہتی راوی ترے تہ پر، کھیت اور پھول اور پھل
تین ہزار برس بوڑھی تہذیبوں کے چھل بل

دوبیلوں کی جیوٹ جوڑی ، اک ہالی ، اک ہل

سینہ سنگ میں بسنے والے خداؤں کا فرمان
مٹی کاٹے ، مٹی چاٹے ، ہل کی آنی کا مان
آگ میں جلتا پنجر ، ہالی کاہے کو انسان

کون مٹائے اس کے ماتھے سے یہ دکھوں کی رکھ
ہل کو کھینچنے والے جنوروں ایسے اس کے لیکھ
پتی دھوپ میں تین تیل ہیں ، تین تیل ہیں دیکھ

(”ہڑپے کا ایک کتبہ“، ص ۳۲۱)

شیتل شیتل دھوپ میں بہتے سایوں کا یہ کھیل

اک ڈالی کی ڈولتی چھایا ، لاکھ امٹ ارمان
تھر تھر کانپیں سوکھے پتے ، جھم جھم جھمکیں دھیان
یہی بہت ہے پٹ جھڑ کی اس سہی رُت کا دان

(”سایوں کا سندیس“، ص ۳۳۵)

گری دھڑام سے گھائل پیڑوں کی نیلی دیوار
کنتے ہیکل ، جھڑتے پنجر ، چھٹتے برگ و بار
سہی دھوپ کے زرد کفن میں لاشوں کے انبار
آج کھڑا میں سوچتا ہوں اس گاتی نہر کے دوار
اس مقتل میں صرف اک میری سوچ لہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک ، اے آدم کی آل

(”توسیع شہر“، ص ۳۳۶)

یہ دھوپ جس کا مہین آجکل

ہوا سے مس ہے

رتوں کا رس ہے

تمام چاندی، جو نرم مٹی نے پھونٹے بور کی چٹکتی چنبیلیوں میں انڈیل دی ہے
 تمام سونا، جو پانیوں، ٹہنیوں، شگوفوں میں بہ کے ان زرد سنگتروں سے ابل پڑا ہے
 تمام دھرتی کا دھن جو بھیدوں کے بھیس میں دُور دُور تک سرد ڈالیوں پر بکھر گیا ہے
 رتوں کا رس ہے، رتوں کے رس کو
 گداز کر لو
 سبویں بھر لو

(”صاحب کافروٹ فارم“، ص ۳۷۶)

شام کی بھتی ہوئی لو ، ایک اُن بوجھی کسک
 پانیوں ، پگڈنڈیوں ، پیڑوں ، پہ سونے کی ڈلک
 جامنوں کے بور کی بھینی مہک میں دُور تک
 جسم اندر جسم سائے ، لب لب پر چھائیاں
 انگ انگ انگزائیاں ---

(”دو دلوں کے درمیاں“، ص ۳۸۰)

ان مثالوں میں ہری بھری فصلیں، پکتے بالے، ڈنٹھل، راوی کاٹ، کھلیان، بوڑھی
 تہذیب، دو بیلوں کی جوڑی، ہل، آنی، ہالی، شیتل سائے، ڈالیاں، پت، جھڑ، پیڑوں کی دیوار،
 دھوپ کا آئجل، پھونٹے بور، ٹہنیاں، شگوفے، رتوں کا رس وغیرہ ایسے بہت سے الفاظ ہیں جو
 مجید امجد کے شعری تجربوں اور مشاہدات کو واضح کرتے ہیں۔ ان کے علاوہ اسی انداز کی بہت سی
 اور نظمیں بھی ان کے کلام سے تلاش کی جاسکتی ہیں جس میں ایک خاص تہذیب، علاقہ، زبان اور
 واردات کو شعری رنگ میں ڈھالا گیا ہے۔ بقول یحییٰ امجد:

”شاعر ان نظموں میں اپنے ارد گرد کی ڈاکومنٹری فلمیں بناتا ہے جن پر اس کا
 تبصرہ گہرا، جذباتی اور حسرت آمیز ہے، لیکن حوصلہ بخش ہے۔ اگر آپ اس
 ساری ڈاکومنٹری فلموں کو جمع کر کے دیکھیں تو ایک خاص دیس، ایک مخصوص
 وطن کی تصویر بنتی ہے۔“ (۴۸)

مجید امجد کی شاعری کے مطالعہ اور ان کی لفظیات کے تجزیے سے یہ بات سامنے آتی

ہے کہ مجید امجد کی شاعری میں فارسی، عربی، ہندی اور مقامی زبانوں کے الفاظ کا ایک خاص امتزاج ملتا ہے۔ ان کے ابتدائی کلام پر فارسی اور عربی کے اثرات زیادہ نمایاں تھے؛ چونکہ ابتدا میں وہ اپنی شعری روایت کی تقلید کرتے ہیں اس لیے ان کے یہاں روایتی لفظ اور تراکیب زیادہ مل جائیں گی مگر رفتہ رفتہ ان کا رخ فارسی اور عربی سے ہٹ کر ہندی لفظیات کی طرف زیادہ ہو گیا تھا۔ چونکہ ان کے یہاں نئے عہد کی نئی جمالیات کی جھلک ملتی ہے اس لیے اس جمالیات کی تشکیل میں انھوں نے مقامی زبانوں اور ہندی سے بھرپور فائدہ اٹھایا اور یہی اثر ان کی شاعری کے مناظر میں رنگ بھرتا ہے۔ مجید امجد کی شعری لفظیات کے حوالے سے یہی رائے قائم ہوتی ہے کہ انھوں نے شعوری سطح پر اس انداز کو اختیار کیا ہے مگر بعض ناقدین نے مجید امجد کی زبان اور لفظیات کے حوالے سے کڑے اعتراضات اٹھاتے ہوئے کئی سوال قائم کیے ہیں۔ مثلاً حمید نسیم نے مجید امجد کو زبان اور لفظ کے استعمال کے حوالے سے قابل اعتبار نہیں ٹھہرایا۔ ان کے خیال میں مجید امجد کی بہت سی نظموں میں زبان کو غلط یا غیر فصیح انداز سے اپنایا گیا ہے اور زبان کے اصولوں کو (ناواقفیت کی بنا پر) توڑا گیا ہے۔ نیز یہ کہ ان کا کلام خاصا ناہموار ہے۔ حمید نسیم نے مجید امجد کے کلام کا تاریخی ترتیب سے تجزیہ کیا ہے اور بہت سے مصرعوں، لائنوں اور نظموں کی نشان دہی کی ہے جس میں زبان اور لفظ کو درست انداز سے نہیں برتا گیا۔ (۳۹)

مجید امجد نے شعری لفظیات کا جو نظام وضع کیا ہے اس میں ان کی تخلیقی اور سماجی شخصیت دونوں سماگنی ہیں۔ ان کی شاعری کا خمیر اسی دھرتی سے اٹھا ہے۔ وہ اپنی روایت سے بھی استفادہ کرتے ہیں ابتدائی کلام میں فارسی اور عربی اثرات اسی تناظر میں ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں مگر رفتہ رفتہ وہ اپنے شعری مزاج کے مطابق لفظیات کا چناؤ کرتے اور انھیں برتتے ہیں۔ ان کے یہاں لفظ کی معنویت یک رخی یا اکہری نہیں بلکہ مختلف جہتوں میں سفر کرتی ہے ہاں یہ درست ہے کہ ان کا ہر لفظ اپنی خاص تہذیب شناخت کے رنگ میں رنگا ہوتا ہے۔ بقول امتیاز حسین:

”مجید امجد نے ہر لفظ کو اس کے تہذیبی پس منظر کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر کنواں، شجر، چڑیا، دھوپ، بیل، نہر، پھول وغیرہ۔ یہ تمام الفاظ اپنے ساتھ وسیع تہذیبی پس منظر رکھتے ہیں اور مجید امجد اسی تہذیبی پس منظر سے معنی کشید کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کا لفظیاتی نظام پختہ اور ٹھوس بنیادوں پر

استوار ہوا ہے۔“ (۵۰)

مجید امجد کے یہاں لفظوں کے استعمال کا سلیقہ معنویت کے ابلاغ کے ساتھ مشروط ہے، وہ لفظ کے اندر معنی کی روح انڈیل دینے کا ہنر جانتے ہیں۔ وہ بعض اوقات شعوری سطح پر لفظ کو مروج انداز سے ہٹ کر استعمال کر جاتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے بہت سے الفاظ کو جمع کے طور پر استعمال کیا ہے۔ مثلاً اقلیموں، ابدوں، گمانوں، ازلوں، امروں، قرونوں، جہانوں، کائناتوں وغیرہ۔ لفظ کو اس انداز سے استعمال کرتے وقت درحقیقت اُن کے مد نظر بے پایاں وسعت اور لامحدودیت کا تصور ہوتا ہے۔ بعض اوقات اظہار کی شدت یا معنی کی وسعت کو سادہ لفظ میں بیان کرنا ممکن نہیں رہتا لہذا اس انداز سے لفظوں کو استعمال کر کے بھرپور تاثر پیدا کرنا مقصود ہوتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیں:

ان انگاروں پر تم نے اپنے چہرے ڈھالے لٹکالوں میں
مقصد لو ہے اور فولاد کا یہ جنگل تو نہیں تھا، ہونے کو تو جس کی
اک اک دھڑکن میں تہذیبیں ہیں

(بے ربط، ص ۴۷۴)

اب رنگیں صوفوں میں دھنسی ہوئی وہ سرخ مساموں والے گوشت کی گتھلی
بڑے بڑے لوگوں کی باتوں کے مفہوموں میں
نقدیروں کی کھسر پھسر سے بھرے ڈرائنگ روموں میں
تیرتی ہے اتراتی ہے

(”اپنی خوبی سی اک خوبی“، ص ۵۲۳)

باہر، باہر، بیش بہا سوغاتیں
باہر، باہر بڑے گھمنڈ اور بڑی تمکینیں

باہر، باہر، خوشیوں کے سات آسمان اور سات زمینیں
اندر، اندر، اتنی اتنی سی جاگیروں کی تسکینیں

اور وہ سب کچھ بھی..... ری ری ری! اچھا، اچھا ہم نہیں کہتے

اپنے چہرے ڈھانپ کے چلنے والی یہ سب قدریں، اور ان کی نقدیسیں

(”کل کچھ لڑکے“، ص ۵۳۱-۵۳۰)

انہی دنوں میں، میرے وجود کے ذرے کے لیے، سب سورج چمکے ہوں
 سب سورج
 سب گردشیں
 سب تاریکیاں

سارے زوال، جو تہذیبوں کے سایوں میں، انسانوں کو روٹی کے ٹکڑے کے لیے
 ترساتے آئے ہیں

(”پہلی سے پہلے“، ص ۵۵۸)

ان سب لاکھوں گروں، زمینوں، کے اوپر، لمبی سی قوس میں، یہ بلوریں جھرتا
 جس کا ایک کنارہ، دور، اُن چھتھناروں کے پیچھے، روشنیوں کی
 ہمیشگیوں میں ڈوب رہا ہے

(”ان سب لاکھوں گروں“، ص ۵۸۶)

اور اب ان زخموں کے اندمالوں میں، اپنے اپنے خیالوں میں
 چلنے لگی ہیں، کروڑوں جڑوں تھوٹھنیوں میں، زبانیں
 چبھیں جٹی ہوئی بے مصرف قیلوں قالوں میں
 کوئی تو میری بے زبانی کے معنی ڈھونڈے ان حالوں کے حوالوں میں

(”۸ جنوری ۱۹۷۲ء“، ص ۶۲۲)

تہذیبوں کی منڈیوں میں ہر جانب قسطاسوں کی ٹیڑھی ڈنڈیاں، روز و شب، تیزی تیزی سے
 انسانوں کی جھولیوں میں رزقوں کی دھڑیاں اُلتی ہیں۔ اور
 بھرے سماجوں میں شدہ تلقینوں کی ڈنڈیاں پیٹنے والے بھی اپنی اپنی پیغمبریوں کی
 تنخواہیں پاتے ہیں

(”کبھی کبھی تو زندگیاں“، ص ۶۷۳)

صدیوں تک، اقلیموں اقلیموں، زندہ رہتا ہے ایک ہی جسم
 پکھلا ہوا، بے جسم۔ اک جسم

(”صدیوں تک“، ص ۶۷۸)

مجید امجد کی شعری لفظیات کے مطالعہ سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ تاریخی اعتبار سے ان کا سفر روایت کی تقلید سے شروع ہوتا ہے۔ آغاز میں وہ عربی اور فارسی الفاظ کو استعمال کرتے ہیں مگر جوں جوں ان کا فکری دائرہ وسیع ہوتا چلا جاتا ہے ان کے یہاں لفظ کو برتنے کا شعور بھی جڑ پکڑنے لگتا ہے۔ ان کی لفظی ترکیب کا خمیر ان کے لوکیل سے اٹھا ہے۔ جھنگ اس کے کام کے ابتدائی حصے میں ایک متحرک ماخذ کے طور پر سامنے آتا ہے۔ کھیت، جھنڈ، ریت، نیلے، مٹیاں، غرض اس کے اندر کا مکمل نقشہ آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ ان معروضی حقائق کو استعمال کرتے وقت ان کا انداز فکر کی پیچیدگی کے اظہار سے زیادہ منظر کو تشکیل کرنے کا سار ہوتا ہے تاہم ساہیوال کے قیام کے دوران، وہ لفظ کو دوہری سطح پر استعمال کرنے کا ہنر جان لیتے ہیں یعنی ایک تو گرد و پیش کا منظر اور دوسرا لفظ کو شعری اور اس سے آگے بڑھ کر روحانی تجربے کا حصہ بنانے کا رجحان۔ مجید امجد اپنے آخری دور تک آتے آتے لفظ کو مکمل روحانی واردات میں بدل دیتے ہیں۔ بالفاظ دیگر، وہ لفظ کو لگے بندھے معنی سے آزاد کر کے ایک نئی صورت حال اور کیفیت سے دوچار کر دیتے ہیں۔ اس کا اندازہ اُن الفاظ کو دیکھ کر بخوبی لگایا جاسکتا ہے جنہیں انھوں نے جمع کے صیغے میں استعمال کیا ہے اور منظر اور فکر کی وسعت کو لفظ میں سمونے کی سعی کی ہے۔ اس حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کے لیے لفظ کا استعمال ”کھلے پن“ کے ساتھ کیا گیا ہے اور اس کا رشتہ عام مفہوم سے بلند کر کے فکری وسعت کے ساتھ جوڑا گیا ہے اور شاید شعری لفظیات کا یہی انداز اُن کے تناظر کو وسیع تر کرتا ہے۔ بقول خیر الدین انصاری:

”مجید امجد کسی گہرے اور وسیع موضوع کو نہایت جامع اور مختصر الفاظ میں ادا کرنے

کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ کے انتخاب اور ترتیب میں اتنا حسن

ہوتا ہے کہ بسا اوقات ان کی نظموں میں ڈرامائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔“ (۵۱)

لفظیات شعری ہی کے ضمن میں مجید امجد کی شاعری کا اُسلوب بیا تی تجربہ بھی نہایت اہمیت

کا حامل ہے۔ ان کی شاعری کے صوتیاتی، لفظیاتی، حرفیاتی اور معنیاتی مطالعہ سے یہ پتہ چلتا ہے کہ

وہ الفاظ کو مناسب ترین ترتیب دینے پر قدرت رکھتے تھے۔ الفاظ کے ٹکراؤ، ٹکراؤ اور صوتی آہنگ

کے ساتھ انھوں نے معنوی حوالے سے بھی شعر کو ایک خاص مقام پر برقرار رکھا ہے۔ ان کا یہی

کمال، ہنر ان کے اُسلوب بیا تی نظام میں دیکھا جاسکتا ہے۔ (۵۲)

— (۴) —

مجید امجد کی اشعری لفظیات اور ان کے پس پردہ نمود پذیر ہونے والے شافی مکتبہ اپنی کلیت میں ایک تہذیبی تسلسل کو نمایاں کرتے ہیں۔ دیہات اور دیہی مناظر اور شہر اور شہری ماحول اپنے زندہ کرداروں کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں اور زمین میں پوست اُن جڑوں کی طرف اشارہ نمائی کرتے ہیں جن کا پھیلاؤ مجید امجد کی شاعری کو مضبوط تر بناتا ہے۔ مجید امجد کی شاعری میں لفظوں کا جال اپنی تمام تر حدود کے باوجود معنویت کے کھلے پن کی گواہی دیتا ہے۔ اپنی معنوی دنیا کو وسیع تر کرنے کے لیے انھوں نے جدید لفظیات کے ساتھ ساتھ ترکیب سازی کا سہارا بھی لیا ہے۔ مجید امجد کے کلیات میں ایک ہزار چار سو اکاون تراکیب (۵۳) اُن کی فنی چابک دستی اور مہارت کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔ مجید امجد کی یہ دنیا اپنے جلو میں معنویت کے کئی امکانات لیے ہوئے ہے۔ یہ تراکیب ان کے باطن کے بہت سے اسرار کا خارجی اظہار ہیں۔ ترکیب سازی کے عمل میں، ان کے یہاں اضطراری اظہار کی بجائے گہرے تفکر کا رنگ جھلکتا نظر آتا ہے۔ ان تراکیب کے تاریخ وار مطالعہ سے فکری ارتقا کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اسی طرح روایتی تراکیب سے جدید تراکیب اور پھر لفظی مرکبات تک کا سفر دلچسپ صورت حال کو سامنے لاتا ہے۔ مجید امجد کی تراکیب کے مطالعہ سے پہلے ترکیب سازی اور اس کی اہمیت کے حوالے سے جان لینا ضروری ہے۔

ترکیب دراصل دو یا دو سے زیادہ مختلف المعنی الفاظ کا وہ مرکب ہے جو اُن الفاظ کے مراد معنی کو وقتی طور پر معطل کر کے ایک نئے معنی اور اس کے امکانات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ترکیب سازی کا عمل ایک تخلیق کار کی فطری آماج اور متن کے کثیر المعنویت ہونے کا اشارہ ہے۔ اس فنی حربے کے ذریعہ ایک تخلیق کار معنویت کے پھیلاؤ کو ایک نکتہ پر سمیٹنے کی سعی کرتا ہے اور ایسی اشاریت سے کام لیتا ہے جو قاری کو کیفیت اور ہیئت دونوں کے قریب تر کر دیتی ہے۔ ترکیب کا استعمال کسی فوری یا اضطراری حالت کا اعلان نہیں اور نہ ہی ایک تخلیق کار کی بے بسی کو ظاہر کرتی ہے بلکہ ترکیب ایک تیسری سمت کی طرف سفر کا اشارہ ہے، معنی کی ایک ایسی جہت جو صرف تخلیقی عمل میں ایک انکشاف کی صورت سامنے آ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک بڑے تخلیق کار کے یہاں اس

کا خصوصی اہتمام ملے گا، وہ روایتی ترکیب کے ڈھانچے سے بے زار ہو کر اپنی تراکیب کو خود تخلیق کرتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ ترکیب ایک بڑے تخلیق کار کی فنی و فکری مجبوری ہے تو غلط نہ ہوگا۔ ایک تخلیق کار کو اس فنی حربے کی ضرورت کا احساس بھی رہتا ہے کیونکہ اس کا تخلیقی اظہار اس قدر روانی میں ہوتا ہے کہ لفظیات کا مروجہ ڈھانچہ اس کا ساتھ نہیں دے پاتا، یوں اس بہاؤ کا رخ مثبت سطح پر رکھنے کے لیے تراکیب کو تراشا جاتا ہے۔ وہ ایک حد تک تو روایتی ذخیرے کو استعمال کرتا ہے مگر اسے اپنے داخل اور خارج میں توازن لانے کے لیے نئی تراکیب بنانے کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اس حوالے سے اگر ترکیب کو تخلیقی عمل ہی کا ایک حصہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

ہمارے یہاں ترکیب کو بنانے کے مروجہ سانچے موجود ہیں۔ اضافت کے استعمال سے اسے تراشا جاسکتا ہے یعنی دو یا دو سے زائد الفاظ کو اضافت کے ساتھ ایک ترکیب میں ڈھال سکتے ہیں۔ اردو شاعری کی قدیم و جدید روایت میں یہ انداز سب سے زیادہ مقبول رہا ہے۔ ہر دور میں شعرا نے نئی سے نئی تراکیب کو بنایا ہے، ہر بڑے شاعر کے یہاں تراکیب کا اپنا الگ نظام ہوتا ہے۔ ہر ترکیب ایک انفرادی شان رکھنے کے باوجود مجموعی سطح پر اسی فکری نظام کا ایک حصہ ہوتی ہے اور کسی ایک ترکیب کے فکری مطالعہ سے شاعر کی بنیادی فکری رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ میر، سودا، انیس، غالب اور اقبال وغیرہ کی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں جہاں ہر ترکیب بڑے فکری نظام ہی کا حصہ معلوم ہوتی ہے۔ ترکیب کا ایک انداز مرکب عطفی کا ہے کہ الفاظ کو 'اور' یا 'و' سے جوڑ کر ترکیب بنائی جاتی ہے، یہ انداز بھی شعرا میں مروج رہا ہے جب کہ ایک انداز زوج یا بغیر اضافت کے مرکبات کا ہے کہ دو یا دو سے زیادہ الفاظ کا مرکب کسی ایک فکری سمت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ رجحان جدید شعرا کے یہاں نظر آتا ہے۔ اس طریقہ میں ترکیب زندگی کے ایک خاص پہلو، کیفیت یا صورت حال کی آئینہ دار بن جاتی ہے۔

مجید امجد کے یہاں تراکیب کے نظام کو دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ وہ ان تینوں فنی حربوں کو استعمال کرتے ہیں۔ مجید امجد کے ابتدائی کلام میں زیادہ تر تراکیب روایتی ہیں۔ یہاں وہ اقبال اور حالی سے شدید متاثر نظر آتے ہیں، فارسی اسلوب میں ڈوبی ہوئی یہ تراکیب اپنے اظہار کی سطح پر بھی اقبال اور حالی کے رنگ کو لیے ہوئے ہیں۔ یہاں انھوں نے اضافت اور مرکب عطفی، دونوں طریقوں کو استعمال کیا ہے۔ رضیہ رحمان نے مجید امجد کی شعری تراکیب کے حوالے سے لکھا ہے کہ

مجید امجد کے ابتدائی دور کی نظموں پر خاص طور پر اقبال اور حالی کی شاعری کے اثرات نمایاں ہیں، اقبال اور حالی کے عنوان سے لکھی گئی نظموں میں روایتی تراکیب کو استعمال کیا گیا ہے (۵۴) یعنی ابتدائی دور کی نظمیں اپنے فارسی رنگ کے ساتھ روایتی انداز کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ ابتدائی دور کی چند نظموں سے مثالیں دیکھیں:

یکایک بجلیاں ٹوٹیں ، فغانِ بزم ہستی میں
ہزاروں جاگ اٹھے فتنے اس دنیا کی بستی میں
خوش و پرسکون عالم میں دوڑی روح بے تاب
ہوئی ہر ذرہ رقصاں میں پیدا شانِ سیمابی
یہ موج بحرِ امکاں ، جلوۂ موج تبسم ہے
چمک کر جو ترے لب پر فروغ افزائے عالم ہے

(”موج تبسم“، ص ۴۳-۴۴)

اقبال ، کیوں نہ تجھ کو کہیں شاعرِ حیات
یورپ کی ساری شوکتیں تیرے لیے سراب
عریاں تری نگاہ میں اسرارِ کن فکاں
ہے تیرا قلب محرمِ اسرارِ کائنات
ہنگامہ تمدنِ افرنگ ، بے ثبات
مضمر ترے ضمیر میں تقدیرِ کائنات
(”اقبال“، ص ۴۴)

وہی حالی کہ جو آئینہ دارِ باکمالی ہے
وہی حالی کہ جس کی شاعری سلکِ لالی ہے
وہ جس کے قلب میں ہنگامہ دردِ نہانی ہے
نظیرِ بے نظیری ہے مثالِ بے مثالی ہے
زباں آبِ زلالی ہے، بیاں بحرِ جلالی ہے
وہ جس کی روح میں سرمستیِ تخیلِ عالی ہے
(”حالی“، ص ۵۳)

اس کے علاوہ ابتدائی کلام میں بہت سی تراکیب روایتی انداز لیے ہوئے ہیں اور ان میں فارسی اسلوب کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے۔ مثال کے طور پر علم و دانش و حکمت، ذوقِ تجسس، گلستانِ معرفت، عندلیبِ گلشنِ ہندوستان، مطربِ شیریں بیاں، لوحِ کن فکاں، سلسلہ روز و شب، مضرابِ رگ جاں، ضبطِ غم، ماجرائے شوق، ناموسِ گم عالم، مشعلِ زندگی، صبحِ نو، فلکِ بزم، بے مہرئی ایام وغیرہ۔ ان کے علاوہ بھی روایتی تراکیب کثرت سے ابتدائی کلام میں نظر آتی

ہیں مگر یہ انداز مجید امجد کے یہاں بہت ابتدائی کلام میں ہے، آگے چل کر وہ اپنے انداز بیان کو تبدیل کرتے ہیں اور فارسی مزاج اور روایتی طرز سے ہٹ کر ہندی الفاظ اور نئی طرز کو دریافت کرتے ہیں۔ مجید امجد کے یہاں یہ فوری تبدیلی دراصل اس مقامی ماحول کے زیر اثر آئی جو ان کی نظموں کا تناظر بنتا ہے، جھنگ کا اپنا الگ رنگ ہے اور اسی کے سبب وہ فارسی زدہ اسلوب سے نکل کر مقامی رنگ کو اپناتے ہیں۔ اگرچہ ان کی ابتدائی نظموں میں بھی ہندی زبان کے الفاظ مل جاتے ہیں تاہم آگے چل کر یہ الفاظ ان کے خاص مزاج کا حصہ بن جاتے ہیں اور عربی، فارسی اور ہندی کے باہمی ملاپ سے نیا لہجہ جنم لیتا ہے۔ ان کی نظم ”آوارگانِ فطرت سے“ سے چند مصرعے دیکھیں:

بتا بھی مجھ کو ارے ہانپتے ہوئے جھونکے

ارے او سینہ فطرت کی آہِ آوارہ

تری نظر نے بھی دیکھا کبھی وہ نظارہ

کہ لے کے اپنے جلو میں ہجوم اشکوں کے

کسی کی یاد جب ایوانِ دل پہ چھا جائے

تو اک خرابِ محبت کو نیند آجائے

(”آوارگانِ فطرت سے“، ص ۹۲)

مندرجہ بالا مثال میں ہانپتے جھونکے، سینہ فطرت، آہِ آوارہ ایسی تراکیب جدید آہنگ کا پتہ دیتی ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی اور بہت سی نظموں مثلاً بیساکھ، گھٹا سے، خدا ایک اچھوت ماں کا تصور، عقدہ ہستی، کنواں، سوکھا تنہا پتا، راجا پر جا اور اتھی وغیرہ میں ایسی تراکیب مل جائیں گی جس میں وہ اپنا خاص رنگ دکھاتے ہیں اور فارسی زدہ اسلوب سے نکل کر نئے لفظی پیکر تراشتے ہیں۔ ابتدائی دور سے نکل کر جب ان کی شاعری کے دوسرے، تیسرے اور پھر آخری دور پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ ترکیب سازی کے فن میں وہ بہت اختراعات کرتے ہیں۔ دوسرے اور تیسرے دور میں وہ اضافت اور مرکبِ عطفی سے کام لیتے ہیں، بہت سی نادر تراکیب اسی فنی حربے کے استعمال سے تخلیق ہوئی ہیں تاہم آخری دور کی نظموں میں وہ زوج یا بغیر اضافت کے مرکبات بناتے ہیں۔ چونکہ اس دور کی نظمیں نثر کے قریب تر ہیں اور ان کا آہنگ شعوری سطح پر نثر کے قریب تر رکھنے کی کوشش کی گئی ہے اسی وجہ سے ترکیب بنانے کا روایتی انداز بھی ان نظموں میں

تبدیل ہوا ہے۔ اس دور کی تراکیب بنیادی طور پر اپنے موضوع کے زیر اثر سفر کرتی ہیں جس کی وجہ سے مناسب النماظ کی اعلیٰ ترین ترتیب ہی ایک ترکیب کو بنانے میں مددگار ثابت ہو جاتی ہے۔ یہ ایک مشکل مرحلہ ہے خصوصاً نثری آہنگ کے قریب رہتے ہوئے مرکبات کو تراش لینا، مگر مجید امجد اپنے اس فنی حربے میں خاصے کامیاب ٹھہرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کلیات میں شامل ایک ہزار چار سو اکاون تراکیب میں بہت سی بالکل نادر اور تازہ کاری کی مثالیں ہیں۔ یہ تراکیب نظم کی تخلیقی نمونہ گیری میں بہت مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ چند تراکیب کو نمونے کے طور پر ملاحظہ کریں:

آشوبہ بصد آہنگ ساز (ص ۱۹۲) آہنگ فارقص (ص ۶۲) ابد زنگ شکم (ص ۲۵۹)
 اقلیم طرب (ص ۲۵۳) ان سنی دانگی را گنی (ص ۱۸۵) بام زماں (ص ۲۳۲) بل کھاتے ضمیروں
 (ص ۲۳۲) بہ خرابات آرزو (ص ۳۱۵) بہ مصحف احساس (ص ۳۵۳) بیاض آرزو بکف (ص ۲۷۱)
 پیہہ دماغ، تو تلی نوخیز رو حیں (ص ۲۱۶) جاروب کشان بے عقل (ص ۲۷۶) جنبش یک موج
 (ص ۲۰۳) حاصل سلطنت عالم امکانی (ص ۲۵۵) خراش خار محنت (ص ۱۴۸) درخشش
 (ص ۷۱۷) ذہن فولاد (ص ۲۱۱) ریزہ صد ساغر بہ شکستہ (ص ۲۵۴) زد جاروب (ص ۱۴۸)
 سکوت سینہ یک چوب نے (ص ۳۵۲) شررگوں جلتیں (ص ۳۶۵) شعلہ اندام دست و بازو
 (ص ۲۱۱) شہر ابد (ص ۴۵۱) صہبائے امروز، طاق ابد (ص ۴۳۳) عنان دو عالم (ص ۴۱۶) فکر
 مرگ غریبانہ (ص ۷۱۷) قاش زر (ص ۳۲۹) قاصد مسیت خام (ص ۳۱۶) کاہش رفتار
 (ص ۱۴۸) کلک گہریں (ص ۲۷۲) کنگرہ ماہ و سال (ص ۲۰۶) لجام فرس (ص ۴۱۶) لطف
 کریمانہ خوشدلاں (ص ۴۱۶) مثال چہرہ پیغمبراں (ص ۲۷۴) مقصد صد عالم امکانی
 (ص ۲۵۸) نشیب زینہ ایام (ص ۶۹۵) نغمہ سرا یان تحیر کدہ کا ہکشاں (ص ۲۶۱) ویرانہ حیرت
 (ص ۳۰۸) بخ کدہ یقین غم (ص ۲۹۶) و نیرہ۔

مجید امجد کی شعری تراکیب کے مطالعہ سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ انھوں نے ترکیب سازی کے ہر حربے کو استعمال کیا ہے اور اس سے نئی سے نئی تراکیب کو تراشا ہے۔ وہ جہاں شعری حسن کو برقرار رکھتے ہیں وہاں تراکیب کے ذریعہ قاری کے ذوق سلیم کی بھی تسکین کرتے ہیں۔ انھوں نے اپنی روایت کو ٹٹولا ہے اور روایت سے متحرک معنی قبول کیے ہیں اور جہاں انھیں ضرورت محسوس ہوئی وہاں انھوں نے پرانے اور گھسے پٹے انداز کو ترک کر کے نئے معنی اخذ کر لیے

ہیں۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

”۔۔۔۔۔ بعض دوسری نظموں میں فارسی اور عربی کے الفاظ، تراکیب اور

اصطلاحیں کثرت سے آئی ہیں۔ مجید امجد نے بعض نئی تراکیب تراشی

ہیں۔۔۔۔۔ جن میں رائج ہونے کی سکت موجود ہے۔“ (۵۵)

اس کے علاوہ ان تراکیب سے ایک اور بات بھی واضح ہو جائے گی کہ یہ تراکیب کسی شعری یا علمی جبر کے تحت نہیں تراشی گئیں اور نہ ہی ان کے پس پردہ محرکات میں اپنی قادر الکلامی دکھانے کا رجحان ہے بلکہ یہ تراکیب نظم کی فکری ضرورت کے تحت اپنی جگہ بناتی نظر آتی ہیں۔ مجید امجد کے ہم عصر شعرا میں ن۔م۔ راشد اور جعفر طاہر کے یہاں ترکیب سازی کا غالب رجحان ملے گا، خاص طور پر جعفر طاہر کے یہاں تو تراکیب کی بھرمار ملے گی (۵۶) مگر مجید امجد ترکیب کو معنی کے پھیلاؤ کی غرض سے استعمال کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں تراکیب کی ایک موضوعاتی سطح بھی نمایاں طور پر نظر آئے گی۔ ان کی تراکیب زندگی اور متعلقات زندگی کے مختلف موضوعات مثلاً سماجی، سیاسی، مابعد الطبیعیاتی، ثقافتی، تاریخی، سائنسی، معاشرتی اور کائناتی کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں۔ یہ وہی موضوعات ہیں جو ان کی شاعری کے ابتدائی دور سے آخری دور تک ایک تسلسل کے ساتھ پھیلے ہوئے ہیں۔ موضوعات کی تقسیم اگرچہ تجزیاتی مطالعہ کے لیے تو ممکن ہے مگر دراصل ان کے یہاں ایک موضوع دوسرے کے ساتھ تخلیقی رشتے میں گندھا ہوا ہوتا ہے۔ یہی کثیرالجبہتی ان کی تراکیب میں بھی نظر آتی ہے کہ ایک ترکیب ایک واضح تصور کے اظہار کے ساتھ ساتھ بہت سے موضوعات کے سائے یا عکس اپنے اندر سمیٹے ہوتی ہے جو زندگی کے کسی دوسرے زاویے سے سایوں کی دھند سے نکل کر واضح صورت اختیار کر جاتے ہیں۔ یہ ندرت مجید امجد کی تراکیب کا خاصہ ہے کہ لفظ متعین معنی کی حد بندیوں سے نکل کر خود مختار معنی بھی اختیار کر لیتا ہے۔ تراکیب مجید امجد کی تقسیم کو معنویت کے تناظر میں دیکھیں تو صورت حال کچھ یوں ہوگی کہ آشوب صد آہنگ ساز (ص ۱۹۲) ابد زنگ شکم (ص ۲۵۹) اضطراب مسلسل (ص ۲۶۶) انجام خزاں (ص ۲۹۵) باگ بقا (ص ۲۸۹) بل کھاتے ضمیروں (ص ۲۳۲) پُر آشوب کسیں گاہیں (ص ۱۷۵) تنگ و تیرہ و بے رنگ و بو (ص ۵۸) تودہ خاکستر ایام (ص ۱۵۹) جادہ پُر خار (ص ۵۸) جنبش یک موج (ص ۲۰۳) جوئے خون رواں (ص ۳۵۴) جہان صدر یزہ حرف

(ص ۲۱۲) خراشِ خارِ محنت (ص ۱۳۸) خروشِ انبوه پا بجولاں (ص ۲۱۲) خروشِ صد جہاں (ص ۳۰۰) خشکیںِ عفریت (ص ۲۵۵) شریکِ کاروانِ زندگانی (ص ۱۳۹) صد ہنگامے دہر (ص ۳۱۴) فکرِ مرگِ غریبانہ (ص ۷۱۷) وغیرہ سماجی اور معاشرتی تراکیب کے زمرے میں آتی ہیں۔ ان تراکیب میں جو بین السطور معنی پوشیدہ ہیں وہ ایک سماج کی تفہیم میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں نیز سماجی عمل کے تسلسل میں جو بیرونی عوامل اثر انداز ہوتے ہیں ان کو بھی اسی تناظر میں سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ تراکیب جہاں اپنی انفرادی حیثیت رکھتی ہیں وہاں نظم کے مجموعی تاثر کو گہرا کرنے میں بھی اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ آہنگِ فناِ رقص (ص ۶۲) ابد کنارِ سمندر (ص ۱۹۲) امرِ امروز (ص ۳۸۲) ان سنی دائمی راگنی (ص ۱۸۵) پسِ زماں (ص ۳۹۳) پسِ صد پردہٗ افلاک (ص ۱۹۴) حریمِ بے دیوار (ص ۳۸۲) خوابِ فنا (ص ۵۳۵) خیالِ ابدِ موج (ص ۴۱۰) دورِ زماں (ص ۱۹۵) سیلِ زماں (ص ۲۳۸) شاملِ شورِ جہاں (ص ۱۷۰) شبتانِ ابد (ص ۲۵۷) شہرِ ابد (ص ۴۵۱) طاقِ ابد (ص ۴۳۳) عقدہٗ ہستی (ص ۱۰۵) عکسِ عدم (ص ۴۱۸) قرنِ آلودِ مسافت (ص ۱۹۴) مالکِ زندانِ تقدیر (ص ۱۳۹) وسعتِ ابدِ پناہ (ص ۲۶۲) وغیرہ میں کائنات کے بے انت پھیلاؤ، پراسراریت اور حیرت کو بیان کرنے کی سعی کی گئی ہے، انھی تراکیب میں بعض سائنسی شعور اور بعض صوفیانہ تجربے کی حامل تراکیب بھی شامل ہیں جو بے پناہ وسعت اور پراسرار فضا کو بنانے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ مجید امجد کے یہاں چونکہ بعض موضوعات بہت پیچیدہ، گہرے اور دقیق ہیں، خاص طور پر آخری دور کی نظموں میں انسان کے داخل کا نہایت گہرائی سے مطالعہ کیا گیا ہے اس لیے اس دور میں استعمال ہونے والی تراکیب بھی اسی پیچیدگی کی حامل ہیں۔ ترکیب سازی کی اس فنی و فکری ضرورت کے حوالے سے نظیر صدیقی کی یہ رائے درست معلوم ہوتی ہے کہ

”۔۔۔۔۔ مجید امجد کے یہاں نئے الفاظ اور نئی تراکیب تراشنے اور نئی صفات استعمال کرنے کا جذبہ (Impulse) نمایاں ہے۔ بعض اوقات ان کے استعمال کردہ نئے الفاظ، نئی تراکیب اور نئی صفات کو سمجھنا آسان نہیں لیکن ایسا لگتا ہے کہ وہ نئے الفاظ، نئی تراکیب اور نئی صفات ان کی فن کارانہ ضرورت یقیناً تھیں۔“ (۵۷)

مجید امجد کی تراکیب کو سماجی، تہذیبی، کائناتی، سائنسی، تاریخی اور ذاتی موضوعات کے تناظر میں دیکھا جائے تو ان کے یہاں موضوع، اسلوب اور خیال کے ساتھ ترکیب سازی کے انداز میں بھی ہندرتجارت نظر آئے گا۔ ان کی تراکیب میں تنوع کی سی کیفیت ہے، ایک ایسا نیا پن جو اپنے تناظر کو سمیٹ لینے کی سعی کرتا ہے۔ اگر مجید امجد کی تراکیب کو جدید تنقیدی اور لسانی پیمانوں (مثلاً سائنسی، اسلوبیاتی اور ردِ تشکیلی) سے پرکھا جائے تو ایک نیا جہان معنی دریافت کیا جاسکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ لفظ کو استعمال کرتے ہوئے بندھے نکلے یا طے شدہ معنی تک محدود نہیں رہتے بلکہ ان کے یہاں الفاظ اشاروں کا کام دیتے ہیں اور یہ اشارے اسی ثقافت کی دین ہیں جہاں سے ان کی شاعری کا ظہور ہوا ہے۔ ایک اور قابل ذکر بات، جو مجید امجد کی ترکیب سازی کے حوالے سے اہمیت کی حامل ہے، وہ یہ کہ مجید امجد ترکیب بناتے وقت لفظ کو بطور علامت اور تمثال کے یک جا کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ مجید امجد کی نادر تراکیب کے شعری استعمال کی چند مثالیں دیکھیں:

وہ بچہ بھی سوئے مکتب رواں ہے
شریک کاروانِ زندگانی
 یہ کیا ہے، مالکِ زندانِ تقدیر
 جوان و پیر کے پاؤں میں زنجیر

(”طلوعِ فرض“، ص ۱۳۹)

بھولی سی ایک یاد، جو، اب بھی کبھی کبھی
 پر تولتی ہے کنگرہ ۱۰ سال پر

(”اور آج سوچتا ہوں“، ص ۲۰۶)

یہ وسعت بحر و بر میں غلطان
ضمیمہ آہن کی جلتی سانسیں

(”مشرق و مغرب“، ص ۲۱۳)

کون ہے یہ جس نے اپنی ہلکی ہلکی سانسوں کا جال
 بامِ زماں پر پھینکا ہے؟

کون ہے جو ہل کھاتے ضمیروں کے بُرے پتہ دھندلوں میں

(”منٹو“، ص ۲۳۲)

اس تیغ کدہ یقین غم میں
دیکھو یہ شکستہ دل شکونے

(”پیش رو“، ص ۲۹۶)

خروش برق سرنیتاں سے بے پردا
سکوت سینہ یک چوب نے میں ڈوب گیا
صدا بھی مرگ صدا

(”صدا بھی مرگ صدا“، ص ۲۵۲)

سوچو اس ایک لمحے میں کیا کچھ نہیں ہوا
ہر سمت ڈھیر، صد صدف سانحات کے
قوس کنار قلم دوراں پہ لگ گئے

(”سانحات“، ص ۴۰۷)

تو اک خیال ابد موج سلسلوں کا خیال
مرے وجود میں چنگاریاں بکھیر گیا

(”مرے خدامرے دل“، ص ۴۱۰)

بس اک تری ہی شکم سیر روح ہے آزاد
اب اے اسیر کمند ہوا، جو تُو چاہے

(”غزل“، ص ۷۱۶)

مجید امجد کی اس فنی چابک دستی کے پیش نظر یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ وہ الفاظ کو اپنے وسیع
تر مفہوم میں استعمال کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ ان کی تراکیب نئے شعری مزاج، لسانی صورت
حال اور ادبی امکانات کے دروا کرتی ہیں۔

— (۵) —

بیسویں صدی شعر و ادب سمیت زندگی کے ہر شعبہ میں تبدیلی اور تجربات کی صدی ہے۔ یہ دور اس منقلب اور تغیر پذیر معاشرے کی نمائندگی کرتا ہے جو ایک نئے تہذیبی اور سماجی تناظر میں ڈھل کر اپنے خدو خال متعین کرنے کی سعی میں مصروف ہے۔ پہلی جنگ عظیم، انقلاب روس، دوسری جنگ عظیم اور فکری بیداری کی تحریکیں ایسے عوامل تھے جنہوں نے ذہنوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا۔ علمی اور ادبی حلقوں کی طرف سے شدید رد عمل نے نئی فکری تحریکوں کو جنم دیا۔ ڈاڈا ازم، سر میلزم، تجریدیت، علامت پسندی، وجودیت، سائنسیات اور ایلیٹیت پسندی انہی سیاسی و سماجی تغیرات کے خلاف تخلیقی احتجاج کا نتیجہ تھیں۔ یورپ میں اس فکری بیداری کے اثرات برصغیر کی علمی و ادبی فضا پر بھی پڑے، اردو میں بھی یہ تحریکیں نئے تخلیقی شعور کی بیداری کا پیش خیمہ ثابت ہوئیں۔ نتیجتاً اردو شاعری میں روایتی علامات اور مضامین کی بجائے نئے فکری تناظر کو دریافت کرنے کا رجحان جنم لینے لگا۔ شعرا نے پرانے فکری لبادوں کو ترک کر کے لفظ کو نئے پیرایوں سے آراستہ کیا۔ اس حوالے سے اقبال کی مثال سب سے واضح ہے کہ انہوں نے اردو شاعری کی روایتی علامتوں کی بجائے اپنا الگ علامتی نظام اخذ کیا۔ صاف ظاہر ہے کہ نئے علامتی نظام کے پس منظر میں نیا سماجی اور فکری شعور ہی کارفرما تھا۔ اقبال کے بعد آنے والے شعرا نے اسی انداز کو برقرار رکھتے ہوئے اپنے اپنے علامتی نظام تخلیق کیے اور اس طرح اردو شاعری نئے فکری سفر پر روانہ ہوئی۔

جدید عہد میں مجید امجد کا شمار بھی ان معدودے چند شعرا میں ہوتا ہے جن کے یہاں فرد، سماج، ثقافت، کائنات اور معاشرتی مظاہر کے باہمی تعلق کو سمیٹنے کی سعی کی گئی ہے۔ وہ اپنی اس تفہیم کو تقلید کی نذر کرنے کی بجائے خود اپنے علامتی و استعاراتی پیرایوں سے واضح کرتے ہیں۔ ان کے یہاں علامات کا ایک مربوط سلسلہ ہے جو ان کی ذات کے انکشاف اور سماج و کائنات کے اسرار تک رسائی کا ایک ذریعہ ہے مگر مجید امجد کے علامتی نظام کی تفہیم سے پہلے خود علامت اور علامت کے ساتھ تشبیہ، استعارہ اور اشارہ جیسے فنی حربوں پر غور کرنا ضروری ہے۔

اردو شاعری میں فنی اظہار کا سب سے نمایاں، جاندار اور روشن انداز تشبیہ کا رہا ہے۔

اُردو شاعری کے آغاز سے عہد حاضر تک یہ فنی اظہار یہ مختلف پہلوؤں اور زاویوں سے شاعری میں جگہ پاتا رہا ہے۔ تشبیہ کے حوالے سے اگرچہ اساتذہ فن نے بہت تفصیل سے لکھا ہے اور شاعری میں اس طریقہ کار کی خاصی وضاحت موجود ہے مگر آسان اور جامع الفاظ میں یہی کہا گیا کہ تشبیہ خاص لحاظ سے ایک شے کو کسی دوسری شے جیسا ظاہر کرنے کو کہا جاتا ہے (۵۸)۔ یعنی تشبیہ میں ایک شے کی صفت کو دوسری شے کی مانند قرار دیا جاتا ہے، گویا صفات کا یہ تقابل ایک سطح پر شعری مبالغہ سے زیادہ نہیں ہوتا تاہم تشبیہ جتنی نادر اور بلیغ ہوگی کام میں اسی قدر زور اور تاثیر پیدا ہوگی۔ اس کے مقابلے میں استعارہ خالصتاً مجازی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ استعارہ کی افادیت تشبیہ کے مقابلہ میں زیادہ ہے تشبیہ میں دو مختلف چیزوں کا ذکر ہوتا ہے اور استعارے میں یہ دونوں اشیاء ایک ہو جاتی ہیں، تشبیہ میں صوری مناسبت کا زیادہ خیال رکھا جاتا ہے جب کہ استعارہ میں معنوی مناسبت کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے (۵۹)۔ اس حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ استعارے کا استعمال تشبیہ کی نسبت زیادہ فنی چابک دستی کا متقاضی ہے۔ بقول پروفیسر ممتاز حسین:

”استعارہ جیسا کہ علم بیان میں بتایا گیا ہے، مجاز کی ایک قسم ہے۔ استعارہ ہمیشہ مجازی معنی میں مستعمل ہوتا ہے نہ کہ حقیقی یا لغوی معنی میں اور مجاز کے معنی میں تجاوز کرنا۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ جب کوئی ذہنی تصویر لغوی معنی سے تجاوز کرتی ہے تو اس کو استعارہ کہتے ہیں۔“ (۶۰)

شاعری میں استعارہ محض فنی مہارت کا ثبوت نہیں بلکہ ایک تخلیقی تجربے کو سلیقے، قرینے اور ترتیب دینے کا نام ہے۔ یہ جملے کی مکمل لسانی ترتیب اور تخلیقی واردات کے ادراک کا نہایت موثر ذریعہ ہے۔ استعارہ اپنے عہد کے فکری تناظر کے ساتھ اپنی معنویت کو بدلنے یا وسعت دینے کی اہلیت رکھتا ہے۔ ایک کامل استعارہ ہر دور میں اپنی ندرت اور معنویت برقرار رکھتا ہے۔ اس حوالے سے انیس ناگی اپنی کتاب ”تنقید شعر“ میں رقم طراز ہیں:

”استعارہ شاعر کے ادراک اور اظہار کا ایک ایسا ذریعہ ہے جس کے توسط سے

شاعر خارجی اور باطنی دنیاؤں میں علاقہ قائم کرتا ہے۔“ (۶۱)

جب کسی تخلیق میں تشبیہ یا استعارے کی موجودگی کا ادراک کیا جاتا ہے تو ذہن فوری طور پر معنی کی وسعت اور دلکش انداز بیان کی طرف چلا جاتا ہے کیونکہ یہ فنی حوالے تخلیق میں موجود

خیال کو دلکش اور بلیغ انداز سے بیان کرنے کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں مگر بذاتِ خود ان کا اپنا کوئی فکری حوالہ نہیں ہوتا۔ ان فنی لوازمات کی اہمیت اور خیال کے ساتھ ان کے باہمی تعلق کے حوالے سے عابد علی عابد کی یہ رائے بالکل درست ہے کہ تشبیہ و استعارے کا منصب مفہوم کی توجیہ و توضیح ہوتا ہے۔ اگر وہ اس کو پورا نہیں کرتے تو یہ محض شعبہ گری سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ (۶۲)

استعارے کے حوالے سے یہ کہا جاتا ہے کہ جب استعارہ کسی سماجی یا معاشرتی پیرائے میں ڈھل کر وسعت پذیر ہوتا ہے تو وہ علامت کی شکل اختیار کر جاتا ہے اور جب ہم اس کے ذریعہ سے کسی ایسے مثالی معنی کی صورت گری کرتے ہیں جس کا اظہار کسی اور وسیلے سے نہیں کیا جاسکتا (۶۳)۔ جابر علی سید کے سادہ الفاظ میں:

”استعارے کی وسیع ترین صورت علامت ہے جو ایک مستقل فلسفہ ہی نہیں

شاعری کی مساوات بھی بن چکی ہے۔“ (۶۴)

یا پھر سجاد نقوی کے خیال میں مزاجاً استعارے اور علامت میں کوئی فرق نہیں۔ جب استعارہ پھیلتا ہے تو علامت بن جاتا ہے (۶۵)۔ یوں یہ بات سامنے آتی ہے کہ علامت استعارے کی وسیع تر شکل ہے جو صرف شاعری ہی نہیں بلکہ ہر صنفِ ادب میں اپنا تخلیقی اظہار کر سکتی ہے۔ ویسے تو زبان بھی ایک سطح پر مختلف علامتوں کا مجموعہ ہے جو اپنے متعین کردہ معنی میں زندہ رہتی ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ ان میں جزوی ترامیم کرتی رہتی ہے مگر علامت ایک مکمل جمالیاتی تجربے اور اس تجربے کی تمام تر جزئیات کے ساتھ اظہار کا نام ہے، ایک ایسا اظہار جو قاری کو موضوعاتی پھیلاؤ سے ایک نکتے پر اور پھر اس نکتے سے نئے انکشافات کی طرف لے جائے۔ حقیقتاً علامت زندگی کی لامحدود جہتوں سے نئے معنی اخذ کرنے کا عمل ہے اور ایک ایسا ذریعہ ہے جو شاعر یا ادیب کے داخلی و فور کو ظاہری معنی ہی عطا نہیں کرتی بلکہ تہہ در تہہ مفہوم سے روشناس کرتی ہے، اب یہ ایک الگ سوال ہے کہ علامت کس طرح، کس انداز کی ہے اور کس حد تک اپنا ابلاغ کرتی ہے۔ ڈاکٹر رفعت اختر نے تو علامت کو شخصی، روایتی اور آفاقی حوالے سے تقسیم کیا ہے (۶۶) مگر اس تقسیم سے بڑھ کر اہم مسئلہ علامت کے ابلاغ کا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ بعض اوقات ایک تخلیق کار نہایت ذاتی نوعیت کی علامت تخلیق کرتا ہے اور اس کے گرد تلازمات کا جال بن دیتا ہے۔ ایک محدود تناظر میں تو یہ فنی اظہار ہے مگر اسے کامل اظہار کہنا ممکن نہیں۔ بالکل اسی

طرح، جس طرح ایک علامت اپنے گرد و پیش کے حالات، سیاسی و سماجی تناظر اور تہذیبی صورت حال ہی سے جنم لیتی ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے ایک قاری کے پاس ان باتوں کا شعور ضروری ہے ورنہ اظہار اور ابلاغ کی بہت سی کڑیاں غائب ہو جائیں گی۔ علامت کے معنوی نظام کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا نے سائے اور جسم کی جو تمثیل پیش کی ہے وہ خاصی دلچسپ اور معنی خیز ہے (۶۷)۔ علامت درحقیقت دوہری خصوصیات کی حامل ہوتی ہے جو بیک وقت اشیاء کے حوالے سے تخلیقی انکشافات کرنے کے ساتھ ساتھ بہت سی باتیں پردہ اسرار میں رکھتی ہے۔ اس کا اظہار واضح اور واضحکاف الفاظ میں نہیں ہوتا بلکہ چند اشاروں کے ذریعہ ایک پوری کیفیت واضح ہوتی چلی جاتی ہے۔ ناقدین نے علامت اور اس کے انہی فنی لوازمات کو بڑے قرینے اور معنی خیز انداز میں بیان کیا گیا ہے (۶۸)۔

تشبیہ، استعارہ اور علامت کے حوالے سے بیان کردہ تناظر میں اگر جدید اردو شاعری کا جائزہ لیں تو یہ بات واضح طور پر سامنے آئے گی کہ جدید شعرا کے یہاں علامت سازی کا عمل تخلیقی سطح پر رواج پا چکا تھا۔ اقبال کے بعد تصدق حسین خالد، میراجی، راشد اور فیض کے یہاں مربوط علامات کا ایک جال نظر آتا ہے۔ یہ شعرا اردو کی کلاسیکی روایت کے ساتھ ساتھ انگریزی ادب کا گہرا شعور بھی رکھتے تھے، دوسری طرف اپنے عہد کا شعور بھی ان کے یہاں نظر آتا ہے۔ یہ شاعر عصری تقاضوں سے پوری طرح آگاہ تھے جس کی جھلکیاں ان کے یہاں نظر آتی ہیں۔ انہی شاعروں میں مجید امجد بھی شامل ہیں جو اپنے عہد، سماج اور ثقافت کا مطالعہ نہایت باریک بینی سے کرتے ہیں اور پھر تخلیقی اظہار کے لیے انہیں مختلف علامات کا روپ دیتے چلے جاتے ہیں۔

مجید امجد کا علامتی نظام بھی اس تاریخی اور سیاسی پس منظر کا حامل ہے جو میراجی، راشد اور فیض کو حاصل تھا۔ ان کے مد نظر بھی کلاسیکی شاعری کی روایت اور جدید انگریزی ادب تھا، لامحالہ ان کے اثرات کو انہوں نے قبول کیا مگر اس کے اظہار کے لیے وہ علامات کو اپنے گرد و پیش سے اخذ کرتے ہیں۔ مجید امجد کی شاعری کا تہذیبی ڈھانچہ دراصل ہندوستانی تہذیب کے پس منظر میں تضاد اور ثنویت کی آویزش سے تشکیل پاتا ہے۔ یہ تہذیب اپنے اندر دراوڑی اور آریائی اثرات کی حامل ہے جس میں اجتماعیت کا تصور خاصا مضبوط ہے۔ مجید امجد کے یہاں ان تینوں تہذیبوں کی علامات کو تلاش کیا جاسکتا ہے (۶۹) نیز مجید امجد کا علامتی نظام جن کیفیات کا مرکب ہے اس میں

قدیم ہندوستانی جمالیات کا عکس بھی نظر آتا ہے (۷۰)۔ مجید امجد کی علامت کا تعین کرتے ہوئے مندرجہ ذیل تقسیم کی جاسکتی ہے:

- i- گرد و پیش (ثقافت، سماج اور فطرت) سے ابھرنے والی علامات
- ii- تہذیبی و تاریخی علامات
- iii- فلسفیانہ اور سائنسی علامات
- iv- صوفیانہ واردات سے متعلق علامات

مجید امجد کی علامات میں ایک اہم علامت ”شجر“ کی ہے۔ یہ علامت کئی شکلوں میں ان کے یہاں نظر آتی ہے۔ ان کی شاعری میں شجر کا پہلا حوالہ تو ایک آزاد اور خوش قسمت مخلوق کی شکل میں ابھرتا ہے جو انسان کے ہاتھوں سے محفوظ ہے۔ یہ اشارہ درحقیقت شہروں کے پھیلاؤ اور فطرت کے رفتہ رفتہ ختم ہوتے چلے جانے کی گواہی دیتا ہے۔ مجید امجد کی نظم ”گاڑی میں“ اگرچہ سرسری مشاہدے اور کیفیت کو ظاہر کرتی ہے مگر اس نظم میں ”شجر“ کے بطور علامت بن جانے کا اشارہ ملتا ہے جو آگے چل کر ”توسیع شہر“ میں ظہور پذیر ہوتی ہے مگر بن السطور جو فکر کا فرما ہے وہ دونوں نظموں میں ایک ہے۔ نظم ”گاڑی میں“ کے دو شعر ملاحظہ ہوں:

پیڑوں کے شاخوں پہ یہ چبکتے ہوئے طور
تاکا جنھیں کبھی نہ شکاری کی گھات نے
تم کتنے خوش نصیب ہو آزاد جنگلو
اب تک تمہیں چھوا نہیں انساں کے ہات نے

(”گاڑی میں“، ص ۱۴۴)

ان اشعار میں شہروں کے پھیلاؤ کے سبب کتنے ہوئے اشجار سے ہمدردی کا اظہار ملے گا، یہاں ان کا مشاہدہ نظم کا محرک بن رہا ہے جب کہ ”توسیع شہر“ میں تو یہ ایک مکمل تجربے کی شکل اختیار کر جاتا ہے کہ جب نہر کے کنارے درختوں کی لمبی قطار کو فقط بیس ہزار کے عوض قاتل تیشوں کے سپرد کر دیا گیا تھا۔ شجر کا کتنا انھیں انسان کے کٹنے سے کم نظر نہیں آیا اور وہ سبھی دھوپ کے زرد کفن میں لیٹی لاشوں کو بڑی حسرت اور آرزو سے دیکھ رہا ہے۔ یہاں شجر زندگی، شادابی، خوشحالی اور فکری نمو کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ پہلی نظم کے برعکس یہاں شجر کے ساتھ شاعر کا

ایک گہرا جذباتی اور فکری رشتہ نظر آتا ہے۔

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
 جھومتے کھیتوں کی سرحد پر ، بانگے پہرے دار
 گھنے ، سہانے ، چھاؤں چھڑکتے ، بور لدے چھتار
 بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار
 جن کی سانس کا ہر جھونکا تھا ایک عجیب ظلم
 قاتل تیشے چیر گئے ، ان سادنتوں کے جسم
 گری دھڑام سے گھائل پیڑوں کی نیلی دیوار
 کٹتے ہیکل ، جھڑتے پنجر ، چھتے برگ و بار
 سہی دھوپ کے زرد کفن میں لاشوں کے انبار
 آج کھڑا میں سوچتا ہوں اس گاتی نہر کے دوار
 اس مقتل میں صرف اک میری سوچ ، لہکتی ڈال
 مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک ، اے آدم کی آل

(”توسیع شہر“، ص ۳۴۶)

مجید امجد کے یہاں ”شجر“ کا ایک حوالہ بے نیازی، گیان دھیان اور ذات کے اندر
 ڈوب کر شناخت کر لینے کا بھی ہے۔ ویسے بھی ہندوستانی تہذیب اور تاریخ میں درخت اور اس کی
 چھاؤں عرفان و آگہی، تپسیا اور نروان حاصل کرنے کی جگہ ہے۔ اس گھنی چھاؤں میں جو نروان
 حاصل ہوتا ہے وہ گردن فرازان جہاں کا منصب نہیں بلکہ یہ تو وہ کمزور ہاتھ ہے جو سیکڑوں گرتے
 ہوؤں کی دست گیری کرتا ہے۔ ”شجر“ دستگیری کا جو فریضہ سرانجام دیتا ہے اس کے لیے وہ مدتوں
 ایک جگہ پر رہ کر اپنے ہاتھ ٹہنوں کی شکل میں پھیلائے رکھتا ہے۔

تنگ پگڈنڈی — سر کہسار بل کھاتی ہوئی

نیچے ، دونوں سمت گہرے غار ، منہ کھولے ہوئے

آگے ، ڈھلوانوں کے پار اک تیز موڑ اور اس جگہ

اک فرشتے کی طرح نورانی پر تو لے ہوئے

جھک پڑا ہے آ کے رستے پر کوئی نخل بلند
 تھام کر جس کو گزر جاتے ہیں آسانی کے ساتھ
 موڑ پر سے ، ڈگمگاتے رہروؤں کے قافلے
 ایک بوسیدہ ، خمیدہ پیڑ کا کمزور ہاتھ
 سینکڑوں گرتے ہوؤں کی دستگیری کا امین
 آہ ، اُن گردن فرازان جہاں کی زندگی
 اک جھکی ٹہنی کا منصب بھی جنھیں حاصل نہیں

(”ایک کوہستانی سفر کے دوران“، ص ۱۸۸)

”شجر“ کی علامت کا ایک حوالہ عورت یا محبوبہ کا ہے۔ ان کے یہاں عورت کے مختلف
 چہروں کو ”شجر“ کی شکل میں دیکھا گیا ہے۔ کبھی اس کی چکلیلی شاخیں محبوب کی بانہوں کی یاد دلاتی
 ہیں تو کبھی یہ مادرانہ شفقت کے ساتھ بچوں کو تھپکاتے ہوئے دکھائی دیتی ہیں۔

گھور گھٹاؤں کے نیچے
 پیڑوں کی چکلیلی باہیں
 کونپلوں کے کنگن

(”گھور گھٹاؤں سے“، ص ۵۲۱)

درختوں کے اس جھنڈ سے جب گزرا
 خنک چھاؤں کی ٹکڑیاں سی مرے جسم پر تھر تھرائیں
 مرے جسم سے گر کے ٹوٹیں

(”یہ سرسبز پیڑوں کے سائے“، ص ۴۲۵)

مجید امجد کے یہاں ”شجر“ کی علامت ایک زندہ اور جیتی جاگتی روح کے طور پر ابھری
 ہے۔ یہ روح کئی شکلیں بدل کر خود شاعر کا روپ بھی دھار لیتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا اپنے مضمون
 ”مجید امجد کی شاعری میں شجر“ میں لکھتے ہیں کہ

”اس نے شجر کو نہ صرف اس کے ہر روپ میں دیکھا ہے بلکہ ہر زاویے سے اس
 کا نظارہ بھی کیا ہے۔ شجر مجید امجد کے لیے بیک وقت ایک دوست، محبوب،

دشگیر اور دان و تار اور دان طلب ہستی ہے اور آخر میں تو یوں لگتا ہے جیسے خود مجید امجد بھی ایک ہرے بھرے شجر کی طرح ہے۔ ایک ایسا شجر جس کی جڑوں نے ساری زمین کو اپنے کلاوے میں جکڑ رکھا ہے اور اس کا چھتار اپنا سر اٹھائے آسمانوں سے ٹو گفتگو ہے۔“ (۷۱)

مجید امجد کے یہاں افکار کا تنوع اس کے یہاں ”بچے“ کی علامت میں بھی واضح شکل میں نظر آتا ہے جو کہ نئی نسل کا تازہ دم نمائندہ ہے۔ مجید امجد کے یہاں ”بچہ“ حال اور مستقبل کی درمیانی کڑی ہے جو آنے والے روشن دنوں کی اُمید ہے۔ اس کی معصومیت اور اس کا بھولپن دراصل زندگی کی معصومیت اور زندگی کے بھولپن کی علامت ہے۔ وہ بچے کو زندگی کی علامت سمجھتے ہیں، ان کے نزدیک اگر ہم اپنے بچپن میں روشن دن نہیں دیکھ سکے تو یہ بچے جو کہ روشن مستقبل کی علامت ہیں، ان روشن دنوں کی ضمانت بن سکتے ہیں۔

ننھے کی نو بیس آنکھوں میں تارا

اپنے اندر، ساری دنیا کے عکس، اب بھی، اس طرح، لے کر آتا ہے
جیسے کروڑوں برس پہلے کے بچے

(”ننھے کی نو بیس آنکھوں“، ص ۵۹۸)

”بچہ“ مجید امجد کے یہاں وقت کی علامت کے طور پر بھی ظاہر ہوتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ زندگی کے تسلسل میں مصائب اور تقدیر کے جبر کی طویل کہانی بھی سناتا ہے جو ایک نسل سے دوسری نسل اور دوسری سے تیسری نسل میں منتقل ہوتی جاتی ہے۔ مجید امجد کا اپنا بچپن بھی انھی دکھوں سے عبارت ہے وہ بھی اپنے دور میں جنوریوں کی سردیوں میں بناٹن کے گریبانوں کے پلو اپنے کانوں میں اٹکائے بڑی حسرت سے پراٹھوں جیسے چہروں کو دیکھا کرتے تھے۔ اس صورت حال میں مجید امجد ”بچے“ کے ساتھ نئے دنوں کی اُمید وابستہ کرتے ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اپنے بچپن کے پس منظر سے مایوس ہونے والے شاعر کو ”بچہ“ ہی مایوسی اور کرب کی کیفیت سے آزادی دلاتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں یہ علامت اس لیے بھی اہمیت اختیار کر جاتی ہے کہ ”بچہ“ انھیں قنوطی ہونے اور مایوسی کے گہرے کنویں میں گرنے سے بچا لیتا ہے۔

ننھے بچو، مجھ کو اب تک یاد ہے جب میں تمہاری عمر میں تھا

تب، وہ لوگ جو مجھ سے بڑے تھے، کتنے اچھے لوگ تھے
بچے اور بھلے

ننھے بچو، کل جب تم اس عمر میں ہو گے، میں جس عمر میں ہوں
تب وہ لوگ جو تم سے بڑے تھے
کبھی کے مٹی اوڑھ کے سارے سو بھی چکے ہوں گے
جانے تم اس وقت ہمارے بارے میں کیا سوچو گے
شاید وہ دن بڑے کٹھن ہوں، پھر بھی اتنا کچھ تو یاد رکھو گے
کیسے لوگ تھے خود تو اپنے لہو میں ڈوب گئے
لیکن اس مٹی پر آنچ نہ آنے دی
جس پر آج تمہاری آرزوؤں کے باغ مہکتے ہیں

(”ننھے بچو“، ص ۴۴۲)

بیٹی! شاید تم تو کہیں کسی دہلیز پہ دو منقوٹ گلابی گال آنکھوں سے لگا کر
نتی سفید جرابوں والے کسی کے ننھے سے پیروں میں گرگابی کے تے کئے بیٹھ
گئیں۔۔۔ اور

یہاں، ادھر اب، ساتھ ساتھ جڑے ہوئے میزوں کی اک لمبی پٹری بچھ بھی چکی ہے،
حدِ ز میں تک
ظلم کے ٹھیلے روز اس پٹری پر، بے بس زندگیوں کو دور افق کے گڑھے میں ڈھونے
آتے ہیں

اور میں، اب بھی تمہارے کہے پر، اس پٹری کے اک تختے پر
عمروں کی گنتی کے چھٹے دہے پر
اس دنیا کا رستہ دیکھ رہا ہوں، جس پر تمہارے نازک دل کی
مقدس سچائی کا حوالہ بھی تھا

جانے پھر تم کب گزرو گی ادھر سے۔۔۔ اس دنیا کو ساتھ لیے

(”اس دن اس بریلی تیز ہوا“، ص ۴۵۳)

مجید امجد کی شاعری میں ”بچے“ کی علامت ہی کے حوالے سے دو جہتیں اور نمایاں طور پر نظر آتی ہیں، پہلی یاد کا حوالہ ہے۔ بچپن سے محبت کا رویہ لگ بھگ انسانی فطرت کا بنیادی تقاضا ہے، انسان سوچوں ہی سوچوں میں بچپن کی طرف مراجعت کرتا ہے، وہ گزری بہاروں، بے فکر شاموں، کرب سے آزاد روز و شب، پرانی گلیوں، رشتوں، اقدار، غرض ہر حوالے کو ماضی کے آئینہ میں دیکھتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں ”بچہ“ کی علامت ماضی کی طرف لوٹ جانے کی خواہش کو اجاگر کرتی ہے۔

اور اب، یہ اک سنبھلا سنبھلا، تھکا تھکا سا شخص
اب بھی جس کے جھریوں والے چہرے پر اک پہلی سوچ کا بچپن ہے
ساری عمر اس کی
اپنی اس اک دُھن کو بڑھاوا دینے میں گزری
آگے چل کر کہتے ہیں

اور وہ خود ساکت
اس کے گرد تیز ہر اس قدموں کا اک لہراتا جنگل
اور وہ ان قدموں کے سفر میں تنہا
جاتے جاتے کسی نے پوچھا، ”بھائی کیسے ہو“
اس کی آنکھوں میں بچپن لوٹ آیا

(”اور اب یہ اک سنبھلا سنبھلا“، ص ۵۳۳، ۵۳۴)

”بچے“ کے حوالے سے دوسری جہت سماجی، معاشرتی اور فکری کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ اور حکیمانہ ہے۔ اس علامت کو اگر مربوط انداز سے دیکھا جائے تو افکار کی کڑی بنی چلی جاتی ہے۔ اس کے یہاں بچپن کے حوالے سے طبقاتی نظام جیسے عمرانی و سماجی افکار اور تقدیر کی جبریت کے شعور جیسے فلسفیانہ افکار ملتے ہیں۔ ان کے یہاں سگریٹ کی خالی ڈبیوں کا محل بنانے والا جب چتا کا رزق بنتا ہے تو اسی شام اس کا بیٹا انھیں خوابوں کو دامن میں بھر کر نئے محل سجانے کے سنے دیکھنے لگتا ہے۔ اس طرح تقدیر کی جبریت کا چکر چلتا رہتا ہے۔ نظم ”پناؤں“، ”طلوع فرض“، ”جیون ویس“ وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں ”بچے“ کی علامت کے حوالے سے تقدیر کی جبریت کو موضوع

بنایا گیا ہے۔

کنٹھا پہنے اک متوالا بالا ریڑھی والا
موڑ موڑ پہ جیون رت کی زخمی کلیاں بانے
جینے کے یہ سارے جتن انمول سے کی مایا
سدا رہیں ان سدا بہار دکھوں کے روپ سہانے
تو بھی رک کر اس بھنڈار سے اپنی جھولی بھر لے
تیری تڑپ کا انت یہی ہے اے دل، اے دیوانے

(”جیون دلیس“، ص ۳۲۵)

ان تمام جہتوں کے ساتھ ساتھ یہ بات سب سے اہم ہے کہ مجید امجد کے یہاں ”بچے“ کی علامت مستقبل سے محبت کے طور پر تخلیق ہوتی ہے۔ وہ گزرتے ہوئے وقت کے اثرات کو محسوس کرتے ہیں اور سماج میں پھیلے دکھوں کو پوری طرح محسوس کرتے ہیں۔ دکھوں کا یہ مسلسل احساس ان کے لہجے کو کسی حد تک قنوطی بھی کرتا ہے مگر ”بچے“ مجید امجد کو مکمل طور پر قنوطی ہونے سے بچا لیتا ہے۔ (۷۲)

مجید امجد کی شاعری میں ”دھوپ“ کی علامت بھی گہری معنویت کی حامل ہے۔ اگرچہ ان کے یہاں اس علامت کو توازن کے ساتھ استعمال نہیں کیا گیا تاہم اس کا معنوی پھیلاؤ خیال کی کئی جہتوں کو سامنے لاتا ہے۔ اردو شاعری میں ”دھوپ“ کے حوالے سے جو مضامین باندھے گئے ہیں اس میں اس کے افادی اور غیر افادی دونوں پہلوؤں کو مد نظر رکھا گیا ہے تاہم مجید امجد کے یہاں ”دھوپ“ کی علامت انفرادی سطح پر اور چھاؤں کے جدلیاتی رشتے کے ساتھ، دونوں صورتوں میں نظر آ جاتی ہے۔

”دھوپ“ کے تلازمات پر نظر ڈالیں تو روشنی، حرارت، اجالا اور اسی کے حوالے سے زندگی کی رنگارنگی کا پہلو جڑا ہوا ہے یعنی ”دھوپ“ محض ایک فطری مظہر نہیں بلکہ یہ اپنے مختلف جلوؤں کے ساتھ زندگی ہی کی علامت بن جاتی ہے اور اگر ”دھوپ“ کی فلسفیانہ جہت کو دیکھیں تو یہ شعور، آگہی اور حقیقت آشنا ہونے کی علامت بن جاتی ہے۔ مجید امجد نے اس علامت کو تقریباً ہر شکل اور ہر روپ سے دیکھا ہے۔ مثال کے طور پر دھوپ کو روشنی اور تیرگی کے جدلیاتی تعلق سے

واضح کرتے ہوئے کہتے ہیں:

جس طرف کو سورج ہے اس طرف درختوں کی
 شبنمیں جبینوں پر تیرگی کا پَر تو ہے
 تیرگی کے پَر تو کا رُخ ہماری جانب ہے
 جس طرف کو سورج ہے اس کی دوسری جانب
 سر بلند پیڑوں کی شبنمیں جبینوں پر
 روشنی کا پَر تو ہے روشنی کے پَر تو کا
 رُخ ہماری جانب ہے

آخری بند دیکھیں:

تُو نے ہم سفر دیکھا دھوپ ہے کہ سایہ ہے
 رہروں کی مایا ہے دُور دُور تک رستا
 دُور دُور تک دنیا دُور دُور تک سب کچھ
 اک عجب سہانا پن صبح کے اجالے میں

(”صبح کے اجالے میں“، ص ۳۶۴، ۳۶۳)

”دھوپ“ کی علامت کے جو مختلف روپ بیان کیے گئے ہیں اور جو تلازمات باندھے گئے ہیں وہ دراصل زندگی سے متعلق ہیں، زندگی بھی دھوپ اور چھاؤں کے کھیل سے عبارت ہے جس میں وقفے وقفے کے ساتھ تبدیلیاں رونما ہوتی چلی جاتی ہیں۔ بہر حال یہ تو ظاہر ہے کہ مجید امجد دھوپ کو زندگی بخش محرک خیال کرتے ہیں، ایک ایسا محرک جو رُتوں کو رعنائی اور موسموں کو رنگ دیتا ہے، اس حوالے سے ان کی نظم ”صاحب کافروٹ فارم“ نہایت اہمیت کی حامل ہے جس میں دھوپ کے مہین آنچل کو دنوں کا رس قرار دیا گیا ہے۔ اس نظم کے حوالے سے ”دھوپ“ کی علامت کی وضاحت کرتے ہوئے امتیاز حسین لکھتے ہیں کہ ”اس نظم میں دھوپ، کئی علامتی پَر تو کے ساتھ موجود ہے۔ پہلے درجے پر یہ ایک ایسے آبِ حیات کے طور پر ظاہر ہوتی ہے جس کے امرت سے پھل ٹھنڈک اور مٹھاس حاصل کرتے ہیں اور پھول مہک اور دلکشی حاصل کرتے ہیں۔ شاید یہ دھوپ کی تخلیقی قوت ہے۔“ (۷۳) اور دیکھا جائے تو ”دھوپ“ زندگی ہی کا روپ دھار کر سامنے

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کی شائع دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پیسل

عبداللہ حقیق : 03478848884

سدرہ طاہر : 03340120123

حنین سیالوی : 03056406067

۳۳۳

آتی ہے۔

یہ دھوپ، جس کا مہین آنچل

ہوا سے مس ہے

رتوں کا رس ہے

تمام چاندی، جو نرم مٹی نے پھونٹے بور کی پٹکتی پنہیلیوں میں اندیل دی ہے
تمام سونا، جو پانیوں، ٹہنیوں، شگوفوں میں بہہ کے ان زرد سنگستروں میں ابل پڑا ہے
تمام دھرتی کا دھن، جو بھیدوں کے بھیس میں زور زور تک سرد ڈالیوں پر بکھر گیا ہے
رتوں کا رس ہے، رتوں کے رس کو

گداز کر لو

سبویں بھر لو

یہ پتیوں پر جے ہوئے زرد زرد شعلے، یہ شاخساروں پہ پیلے پیلے پھلوں کے سمجھے
جو سبز صبحوں کی سچ میں پل کر، کڑی دوپہروں کی ٹو میں ڈھل کر

خنک شعاعوں کی اوس پی کر

(”صاحب کافروٹ فارم“، ص ۳۷۶)

مجید امجد نے جہاں ”دھوپ“ ایسے مظہر کو علامت کا درجہ دیا ہے، وہاں دیگر فطری مظاہر
بھی کسی نہ کسی حوالے سے علامتی پیرائے میں نظر آ جاتے ہیں۔ مثلاً ”ہوا“ دھوپ کی طرح ایک
زندگی بخش محرک ہے بلکہ عناصر اربعہ میں ایک اہم ستون کا درجہ رکھتی ہے۔ مجید امجد نے بعض
نظموں میں اس علامت کو زندگی اور انکشاف زندگی کے حوالے سے دیکھا ہے۔ مثال کے طور پر
”وہ ایک دن بھی عجیب دن تھا“ میں ہوا زندگی کا رقص بن گئی ہے۔ نظم ”ایک شام“ میں یہ جذبات
کی متنوع صورتوں میں سامنے آتی ہے اور نظم ”دوام“ میں یہ انکشاف ذات کا حوالہ بن گئی ہے۔ یہ
انکشاف روحانی بھی ہے اور ایک حوالے سے خالص جنسی بھی۔ ڈاکٹر انور سدید اس حوالے سے
لکھتے ہیں کہ

”ان کی نظم ”دوام“ بظاہر خارج کا ایک دلچسپ بیانیہ ہے اور اس میں تیز ہوا ایک
ایسے تخریبی روپ میں ظاہر ہوتی ہے جو کرۂ ارض کو سورج کی کالی ڈھال سے نکرا

دینے کی قوت رکھتی ہے۔ تاہم نظم کے بین السطور پر نظر ڈالیں تو ہوا کا یہ طوفانی
خروش اپنی تمام پیکار فرد کے داخل میں ہی پیدا کرتا ہے اور نظم کے آخر میں یہ بات
کھلتی ہے کہ تیز ہوا منہ زور اور فعال جنسی جذبے کی زندہ علامت ہے۔ (۷۴)
نظم کی آخری سطر میں ملاحظہ ہوں:

کہیں اس کھولتے لاوے میں بل کھاتے جہانوں کے
سیہ پشتے کے او جھل، ادھ کھلی کھڑکی
کوئی دم توڑتی صدیوں کے گرتے چوکھٹے سے جھانکتا چہرا
زمینوں، آسمانوں کی دہکتی گرد میں لتھڑے خنک ہونٹوں سے یوں پیوست حباب بھی
ابھی جیسے سحر بستی پہ جیتی دھوپ کی مایا انڈیلے گی
گلی جاگے گی، آنگن ہمہائیں گے
کوئی نیندوں لدی پلکوں کے سنگ اٹھ کر
کہے گا _____ ”رات کتنی تیز تھی آندھی“

(”دوام“، ص ۳۶۶)

فطرت سے اخذ شدہ علامات میں ایک علامت ”پرندے“ کی بھی ہے، جو مجید امجد
کے یہاں خاص معنویت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اس علامت کا پہلا عکس ان کی نظم ”بن کی
چڑیا“ میں نظر آتا ہے۔ نظم میں ایک چڑیا اپنے من کی کہانی سن رہی ہے، یہ کہانی زندگی کے کئی
زاویوں سے پردہ اٹھاتی ہے مگر ظالم تنہائی کے سبب میدان، وادیاں اور ٹیلے بھی بہرے ہو چکے
ہیں۔ چڑیا کا یہ الپ ایک شاعر کے نغموں سے مماثل ہے کہ ایک شاعر زندگی کے اُن دیکھے
منظروں کو بھی دیکھنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور اس گہرے بھید کو اپنی شاعری میں بیان کرتا ہے مگر کوئی
بھی اس کے نغموں پر کان دھرنے کو تیار نہیں ہے تاہم شاعر چڑیا کی طرح اس بات سے بے نیاز
ہے کہ کوئی اس کی بات سن بھی رہا ہے یا نہیں۔ درحقیقت اس نظم میں اُس تخلیقی و فور کی طرف اشارہ
ہے جو زندگی کے بھید جاننے اور اسے بیان کرنے پر اکساتا ہے، چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

کیا گاتی ہے، کیا کہتی ہے، کون اس بھید کو کھولے؟
جانے دور کے کس اُن دیکھے دیس کی بولی بولے

کون نے ، ہاں کون نے راگ اس کے ، راگ ، البیلے
 سب کے سب بہرے ہیں ، میداں ، وادی ، دریا ، ٹیلے
 ظالم تنہائی کا جادو ، ویرانوں پر کھیلے
 دُور سراپوں کی جھلمل روحوں پر آگ انڈیلے
 نوک نوک خار کھلنڈرے ہرنوں کو کھپائے
 گانے والی چڑیا اپنا راگ الاپے جائے

(”بن کی چڑیا“، ص ۱۷۳)

”پرندے“ کی علامت آگے چل کر نظم ”پکار“ میں پھر ابھر کر سامنے آتی ہے، یہاں یہ علامت ایک خوف اور ڈر کی کیفیات کی عکاس ہے، یہ خوف موت کا ہے جو خود شاعر کو زندگی سے لاجق ہے، وہ بجلی کے تار پر بیٹھنے والی لالی کے حوالے سے فکر مند ہے۔ یہ انداز مجید امجد کی لاشعوری کیفیات کو جاننے کے لیے مددگار ثابت ہو سکتا ہے مگر یہاں بھی نظم کے آخر میں ایک آواز ہے جو ”بن کی چڑیا“ میں الاپ کی شکل میں تھی مگر یہاں ایک چیخ کی صورت میں ہے مگر یہ چیخ بے سود پکار سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ یقیناً دونوں نظموں میں آواز (یا چیخ) جو کہ بے سود ہے ایک نئی سمت کے سفر کا اشارہ ہے۔

میرے دل سے چیخ اک ابھری، میں للکارا
 (جیسے کوئی بجے نقارا)

میری صدا پر بام اجل سے کندھے تول کے اڑ گئی ”لالی“
 نیلے پیلے پنکھوں والی
 اور اک تم ہو

انگاروں پر بیٹھے ہو اور پھولوں کے سپنوں میں گم ہو
 میرے دل کی اک اک چیخ تمہیں بے سود پکارے

(”پکار“، ص ۳۱۱)

اور اس بے سود چیخ کی وضاحت نظم ”موانست“ میں ہو جاتی ہے کہ موت کا وہ خوف جو دل میں پروان چڑھ رہا تھا اب ایک مجسم سائے کی صورت میں شاعر کے سامنے آ جاتا ہے۔

پھانک کی آواز اور آہٹ کی ٹھوکر اس سائے کی آمد کا اعلان ہے جسے سن کر کالے پروں کو اوڑھ کر سونے والی کوئل کندھے جھنک کے چومک جاتی ہے۔ مجید امجد کے یہاں موت کسی نہ کسی شکل میں نظم کے اندر اپنا اظہار پاتی ہے۔ ڈر، خوف، ہراس اور اور چومک چومک جانے کا عمل زندگی سے ڈرے ہوئے شخص کی طرف اشارہ ہے جو ایک پرندے کی شکل میں نلہور پذیر ہوتا ہے۔

کالے کالے پروں کو اوڑھ کر سونے والی وحشت

پاس کے پیڑ پہ کندھے جھنک کے، چونکی، چیخی

جیسے کوئی اس کی طرف جھپٹنا ہو

ڈرتے ڈرتے اس نے نیچے اندھیارے میں جھانکا

اوہو یہ تو ایک وہی سایہ تھا۔

(”موانست“، ص ۴۷۲)

اس نظم کی شعری لفظیات کا جائزہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا۔ رات، کالے کالے پر، وحشت، اندھیارا، سایہ، روشنیوں سے پہلے، لرزاں دھبا، کوئل وغیرہ مل کر ایک تاریک منظر کو ابھارتے ہیں۔ یہ تاریکی اور ٹھنڈک کا احساس، لاشعوری طور پر موت کی طرف اشارہ بن جاتا ہے۔ ”پرندے“ ہی کی علامت کا ایک تلازمہ موت کی شکل میں سامنے آتا ہے اور یہاں موت کا ایک اور روپ بھی ملتا ہے یعنی ایک ڈائن کاروپ جو نظم ”اے ری چڑیا“ کا موضوع ہے۔ اس ڈائن کی پتلی چڑیا کی تاک میں ہے۔ ایک اور زاویے سے دیکھیں تو یہ علامت نا آسودہ خواہشوں کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ ایک ایسا الاپ جو کوئی نہیں سنتا، ایک ایسی چیخ جو بے سود پکار سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی اور ایک ایسی معصوم چڑیا جس کو ڈائن کی آنکھ نے دیکھ لیا ہے۔ غرض یہ علامت کئی رنگوں میں اپنی معنویت کا اظہار کرتی ہے۔

جانے اس روزن میں بیٹھے بیٹھے

تو کس دھیان میں تیری، چڑیا، اے ری چڑیا

بیٹھے بیٹھے تو نے کتنی لاج سے دیکھا

پیتل کے اُس اک تل کو جو تیری ناک میں ہے

اپنی پت پر یوں مت رتجھ، خبر ہے، باہر

اک اک ڈائمن آنکھ کی پتلی تیری تاک میں ہے

(”اے ری چڑیا“، ص ۴۹۸)

مجید امجد کے یہاں ”پرندے“ کی علامت زندگی کی جبریت کا اشارہ بھی دیتی ہے۔ تاہم یہ جبریت ایک سطح پر موت ہی کے موضوع کا ایک عکس ہے۔ زندگی اپنی تمام تر آزادیوں کے باوجود جبر کا شکار ہے کیونکہ آزادی اپنے طور پر ایک جبر ہے بالکل اسی طرح جیسے زندگی گزارنا اور زندہ رہنا۔ مجید امجد نے زندگی کے اس جبر کو پرندے کے حوالے سے بیان کیا ہے۔ ”نظم“ ”مینا“ اسی جبریت کا بنیادی حوالہ ہے۔

میری باتیں سن کر، مجھ کو ٹک ٹک دیکھنے والی، چوکور آنکھوں والی، مینا

ہاں وہ قاتل اچھے تھے نا

اب تجھ کو وہ دن یاد آتے ہیں نا

اب اس وادی کی بھرپور گھنی سبز لتا میں اڑنا اور یوں رات بچنا کتنا مشکل ہے

اب یوں اڑنے میں تیرے ہر دھڑکتے ہیں نا، مینا

(”مینا“، ص ۵۳۶)

بحیثیت مجموعی ”پرندے“ کی علامت معصومیت، موت اور جبریت کا پہلا اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ یہی اندازِ نظر مجید امجد کی بعض ان علامات میں بھی نظر آتا ہے جو ایک تہذیبی اور تاریخی تناظر کی حامل ہیں مثال کے طور پر ان کے یہاں ”کنواں“ وقت کی علامت ہے، جو ماضی، حال اور مستقبل کے جاودانی تسلسل کا اشارہ ہے۔ اس طرح ”نیل“ کی علامت بھی تہذیبی تناظر (وادی سندھ کی تہذیب) کو اجاگر کرتی ہے، اس علامت کا پہلا روپ ”نظم“ ”کنواں“ میں نظر آتا ہے۔ ”نظم“ کا منظر نامہ دیہات کی زندگی سے متعلق ہے کہ کنواں ایک پراسرار گانا سنا تا ہوا مسلسل چل رہا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ پراسرار گانا کون سا ہے؟ اس کا جواب خود شاعر دوسرے بند میں دیتا ہے اور یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ”نظم“ عام سطح سے بلند ہو کر علامت کے درجہ تک پہنچ گئی ہے۔ اب کنواں وقت کے تسلسل اور بیلوں کا جوڑا مجبور اور بے بس انسانوں کی علامت ہے جو وقت کے گزرنے کے عمل میں خاموشی سے اپنی زندگی گزارتے چلے جا رہے ہیں۔ یہاں بھی مجید امجد وقت کے جبر کو نظم کرتے ہیں۔ ”نظم“ کا دوسرا بند ملاحظہ ہو:

جسے سن کے رقصاں ہے اندھے تھکے ہارے بے جان بیلوں کا جوڑا بچارا
 گراں بار زنجیریں، بھاری سلاسل، کڑکتے ہوئے آتشیں تازیانے
 طویل اور لامنتہی راستے پر بچھا رکھے ہیں دام اپنے قضا نے
 ادھر وہ مصیبت کے ساتھی ملائے ہوئے سینگوں سے سنگ، شانوں سے شانے
 رواں ہیں نہ جانے
 کدھر، کس ٹھکانے؟

نہ رکنے کی تاب اور نہ چلنے کا یارا

مقدور نیارا

(”کنواں“، ص ۱۱۵)

مندرجہ بالا نظم میں بیلوں کی جوڑی کو بے جان، تھکا ماندہ اور زنجیر و سلاسل میں قید دکھایا
 ہے یقیناً یہ شبیہ وادی سندھ کے قدیم کتبوں پر کندہ بیلوں کی شبیہ سے مختلف ہے کیونکہ ان کتبوں کے
 نیل توانا، صحت مند اور لمبے سینگوں والے ہیں جو اپنے جسموں میں بھرپور تخلیقی طاقت رکھتے ہیں۔
 صاف ظاہر ہے کہ ”کنواں“ میں مجید امجد نے یہ علامت عام انسانوں کے لیے برتی ہے جب کہ نظم
 ”ہڑپے کا ایک کتبہ“ ایک مکمل تہذیبی پس منظر کی حامل ہے اگرچہ اس نظم میں بھی ایک پہلو جبریت ہی کا
 نکلتا ہے کیونکہ مجید امجد دو بیلوں کی تہذیب (وادی سندھ کی تہذیب) کی بجائے تین بیلوں (دونیل اور
 ایک ہالی) کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ یعنی مجید امجد نے اس تہذیبی علامت کو سیاسی اور سماجی منظر نامے
 میں رکھ کر دیکھا ہے (۷۵)

کون مٹائے، اس کے ماتھے سے یہ دکھوں کی رکھ
 ہل کو کھینچنے والے جنوروں ایسے اُس کے لیکھ
 تپتی دھوپ میں تین نیل ہیں تین نیل ہیں، دیکھ

(”ہڑپے کا ایک کتبہ“، ص ۳۲۱)

یہی علامتی اظہار آگے چل کر بھی اپنا اثر برقرار رکھتا ہے۔ نظم ”بارکش“ اسی کا اظہار یہ
 ہے۔ یہاں بھی مجید امجد زندگی ہی کی جبریت کا موضوع پیش کر رہے ہیں:
 چیخے پیسے، پتھ پتھریلا، چلتے بجتے سم

تپتے لہو کی رو سے بندھی ہوئی اک لوہے کی چٹان
 بوجھ کھینچتے ، چابک کھاتے جنور ، ترا یہ جتن
 کالی کھال کے نیچے گرم گھیلے ماس کا مان

(”بارکش“، ص ۳۸۱)

مجید امجد کی شاعری میں متذکرہ بالا علامات ان کے فکری اور فنی نظام کو مرتب کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ ان کے علاوہ اور مختصر علامات بھی ان کی شاعری میں ظہور پذیر ہوتی ہیں جو کسی نہ کسی حوالے سے موضوعاتی سطح پر ان واضح علامات ہی کا فکری پھیلاؤ معلوم ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ”ریل کی پٹری“ کی علامت ان کی نظموں ”ریل کا سفر“ (ص ۷۷) ”عقیدہ ہستی“ (ص ۱۰۵) اور ”ریلوے اسٹیشن پر“ (ص ۳۲۸)، ”بادل“ کی علامت ان کی نظموں ”گھٹائے“ (ص ۹۶) ”ہوٹل میں“ (ص ۳۹۹) ”دکھیاں اکھیاں“ (ص ۵۱۷) ”گھور گھٹائیں“ (ص ۵۲۱) اور ”برف“ کی علامت ان کی نظموں ”کوئٹے تک“ (ص ۳۱۵) ”میونخ“ (ص ۳۱۷) ”افسانے“ (ص ۳۲۶) ”کیلنڈر کی تصویر“ (ص ۳۴۰) اور ”ہیولی“ (ص ۳۵۸) وغیرہ میں زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آئی ہے۔

مجید امجد کی شاعری میں یہ تمام علامات ایک مربوط فکری نظام کا پتہ دیتی ہیں۔ علامات، سرسری مطالعہ میں تو اپنا الگ تخلیقی اظہار رکھتی ہیں اور اپنے تلازمات کے ساتھ موضوعات کی ایک خاص سمت کا تعین بھی کرتی ہیں مگر اپنی روح میں یہ تمام علامات درحقیقت ایک ہی دھارے کی طرف بہتی چلی جا رہی ہیں اور ان کی تفہیم سے مجید امجد کی شاعری کے تخلیقی انکشاف تک رسائی ممکن ہو سکتی ہے۔

— (۶) —

شعروادب میں کسی تخلیقی تجربے کی ضرورت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب مروجہ ادبی رویے عصری تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے اور ان کا ساتھ دینے کی بجائے شدید یکسانیت اور کھوکھلے پن کا شکار ہو جائیں۔ موضوعات کی ترسیل اور ابلاغ کا دائرہ جب تنگ ہونے لگے اور نئے امکانات رفتہ رفتہ معدوم ہونے لگیں تو اس صورت حال میں تازہ موضوعات اور اظہار کے

نئے تخلیقی پیرائے تراشنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ بلاشبہ ہر تخلیقی پیرائی گزشتہ تجربات کو اپنے جلو میں لے کر چلتا ہے تاہم ہر عہد کا ادبی شعور خود بھی نئے فنی و فکری پیرایوں کو متعین کرتا ہے۔ یوں نئے امکانات کا ظہور ایک میکا کی عمل بننے کی بجائے دو طرفہ تخلیقی اظہار یہ بن کر ابھرتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک اور بات بھی قابل ذکر ہے کہ نیا امکان گزشتہ کی فنی یا رد نہیں ہوتا بلکہ وہ گزشتہ تجربات کی توسیع کا کام سرانجام دیتا ہے۔ بیسویں صدی میں اردو شاعری کا تاریخی اور تہذیبی ذہن خود کو انگریزی اثرات سے جوڑتا ہے، قبولیت کا یہ عمل فنی اور فکری حوالوں سے تکمیل پذیر ہوتا ہے۔ اسی کے زیر اثر اردو میں نئے موضوعات، ہیئتوں اور تکنیکی پیرایوں کو فروغ حاصل ہوا اور اردو ادب، تاریخ، نفسیات، فلسفہ، مصوری، معاشیات اور عمرانیات ایسے مضامین سے تخلیقی سطح پر آشنا ہوا۔ انہی تکنیکی پیرایوں میں ایک پیرائی پیکر تراشی یا تمثال آفرینی کا بھی ہے۔

پیکر یا امیج کی اصطلاح بنیادی طور پر علم نفسیات سے متعلق ہے اور اسی ذریعہ سے یہ ادب میں متعارف ہوئی ہے۔ شعر و ادب میں اسے لفظی پیکر تراشی کا نام دیا گیا ہے۔ یہ ایک سطح پر وہ ذہنی کیفیت ہے جو کسی جذباتی ہیجان کی شکل میں نمودار ہوتی ہے، شاعری میں اس کا اظہار لفظوں کے ذریعہ تصویر کشی کی شکل میں ہوتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے لفظوں میں پیکر تراشی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”ہر وہ لفظ جو حواسِ خمسہ میں کسی ایک (یا ایک سے زیادہ) کو متوجہ اور متحرک کرے پیکر ہے یعنی حواس کے اس تجربے کی وساطت سے ہمارے متخیلہ کو متاثر کرنے والے الفاظ پیکر کہلاتے ہیں۔“ (۷۶) گویا پیکر تراشی ایک ایسا فنی حربہ ہے جو حواس کے تحریک سے اظہار پاتا ہے اور ایک سطح پر حیاتی ادراک کی بازیافت کا حوالہ بن جاتا ہے۔ اردو میں اس کو محاکات نگاری کا نام بھی دیا گیا ہے۔ شبلی نعمانی نے محاکات نگاری پر خاصی بحث کی ہے۔ ان کے خیال میں:

”محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی

تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔“ (۷۷)

اگرچہ آگے چل کر شبلی نعمانی مدلل انداز میں مصوری اور شاعرانہ مصوری کے باہمی امتیازات کی نشان دہی کرتے ہیں (۷۸) مگر محاکات نگاری کو پیکر تراشی کے مماثل قرار نہیں دیا جاسکتا کیونکہ پیکر تراشی، تخلیقی سطح پر اتنا سادہ فنی اظہار یہ نہیں ہے جتنا محاکات نگاری کے ضمن میں کہا گیا ہے بلکہ پیکر تراشی ایک ایسا فنی انداز ہے جو پڑھنے والے کے ذہن میں لفظوں سے ایسی

تصویریں بناتا ہے جو نہ صرف ہمارے حسی ادراکات کو بیدار کرتی ہیں بلکہ اسے زندگی کے کسی گہرے تجربے اور انکشاف سے روشناس بھی کرتی ہیں۔ یوں محاکات اور پیکر تراشی کو ایک دوسرے سے الگ کرنا بھی ضروری ہے کہ اپنے عہد، سماج اور تخلیقی عمل کی جو پیچیدگی پیکر تراشی میں بیان کی جاسکتی ہے وہ محاکات کے سادہ بیانیہ میں آنا ممکن نہیں ہے۔ یہاں شمس الرحمن فاروقی کے الفاظ میں ”فن کار کو کسی خواب یا مراقبہ کی منزل سے گزرنے اور جذبے وغیرہ کو ہیولی کی شکل میں پیش کرنے یا کسی لمحہ خاص کے تمام زمانی اور مکانی رشتوں سمیت تجسیمی شکل میں پیش کرنے وغیرہ کے پراسرار عمل کے بجائے اپنے حواسِ خمسہ کو پوری طرح بیدار رکھنا اور اس طرح آپ کے حواسِ خمسہ کو بیدار کرنے کا عمل کرنا پڑتا ہے۔“ (۷۹)

پیکر تراشی کی تعریف، اقسام، خصوصیات اور طریقہ کار کے حوالے سے بہت کچھ لکھا گیا ہے، بہت سے ناقدین اور محققین نے اُردو اور انگریزی حوالوں سے پیکر تراشی کے فن کی وضاحت کی ہے (۸۰) اس لیے ان مباحث کو چھیڑنا ڈھرانے کے مترادف ہوگا تاہم یہ بات کہنا ضروری ہے کہ پیکر تراشی شعری تجربے کا لازمہ ہے۔ ایک شاعر جس قدر باریک بین مشاہدے کا حامل ہوگا اس کے یہاں اس قدر بلیغ پیکر ابھریں گے۔ یہ تکنیک محض منظر نگاری کا فریضہ سرانجام نہیں دیتی بلکہ زندگی کی اُس پیچیدگی کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے جو پیچیدگی وقت کے ساتھ ساتھ اقدار، معاشرتی رویوں، سماجی افعال اور صورتِ حال میں رونما ہوتی چلی جاتی ہے۔ یوں پیکر تراشی خارجی حوالے سے تو متحرک تصویر کشی ہے مگر داخلی حوالے سے (جو کہ زیادہ مضبوط حوالہ ہے) یہ اشیا کی ماہیت، رویوں کی تبدیلی، بدلتے ہوئے تاریخی و تہذیبی تناظر اور ادبی ارتقا کو سمجھنے کا موثر ذریعہ ہے۔ یہ فنی تکنیک اپنے کامل بیان میں تشبیہ اور استعارے سے بلند تر ہو کر علامت کے درجہ پر اپنا اظہار پاتی ہے اور ایسے پیکروں کو سامنے لاتی ہے جن کے پس منظر میں اپنے عہد کا شعور دکھائی دیتا ہے یعنی یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک مکمل شعری پیکر اپنے عہد کی اجتماعی زندگی کا مظہر ہوتا ہے ایک ایسی اجتماعی زندگی جو فرد، سماج، کائنات کے باہمی رشتوں میں گندھی ہوئی ہے اور روز بروز اپنی ہیئت میں پیچیدہ تر ہوتی چلی جا رہی ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور بات بھی مد نظر رکھنی ضروری ہے کہ پیکر تراشی میں ایک تخلیق کار کی شخصیت، اس کے عہد، سماج اور گرد و پیش کے حالات و واقعات بھرپور طریقے سے اثر انداز ہوتے ہیں۔ چونکہ تخلیق میں زندگی کے داخلی و خارجی مظاہر،

شعوری ولا شعوری محرکات، حسی ادراکات اور تجربے و مشاہدے کا بھرپور اظہار ہوتا ہے اس لیے ایک سطح پر تخلیق پیکروں ہی کی جمالیاتی ترتیب کا دوسرا نام بن جاتی ہے۔

اُردو شاعری کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ہر عہد میں شعرا نے اس فنی حوالے کو شعوری ولا شعوری طور پر اپنی تخلیق میں پیش کیا ہے۔ کلاسیکی شاعری میں پیکر تراشی محض شعری حسن تک ہی محدود رہی ہے اس کو بطور ایک باقاعدہ تکنیک یا اصطلاح کے استعمال نہیں کیا گیا، یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی شاعری میں اکہرے یا یک رُنے پیکر زیادہ نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں یا پھر زیادہ سے زیادہ چلتی پھرتی تصویریں ہی تخلیق کی گئیں مگر جدید شاعری میں یہ فنی اظہار ایک باقاعدہ اصطلاح اور تکنیک کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ پیکر تراشی کے ضمن میں جو تکنیکی نوعیت کے مباحث سامنے آئے ہیں انہوں نے اسے باقاعدہ ایک مکمل فن کا درجہ دے دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعرا نے اس فنی حربے کے ذریعہ زندگی کے مظاہر کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور زندگی کے ان تمام پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے جو ساخت کے اعتبار سے خاصے پیچیدہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید شعرا نے حسی ادراکات اور اس سے بڑھ کر ماورائے واقعیت صورت حال کو بھی لفظوں میں عکس بند کیا ہے۔

جدید شعرا میں مجید امجد ایک ایسا شاعر ہے جس کے یہاں یہ تکنیک بڑے واضح اور متنوع پہلوؤں کے ساتھ استعمال ہوئی ہے اگرچہ اس سے پہلے اقبال نے اپنی متحرک جمالیات اور فلسفیانہ مزاج کے باہمی امتزاج سے پیکر تراشی کی تکنیک سے کام لیا ہے (۸۱) مگر اقبال روایت سے اپنا تعلق مکمل طور پر نہیں توڑ سکے۔ جس کے سبب ان کے تراشیدہ شعری پیکر ایک خاص دائرے میں ہی قید نظر آتے ہیں۔ پیکر تراشی کے لیے جس آزاد ذہنی عمل کی ضرورت ہوتی ہے اس کا مکمل اظہار اقبال کے یہاں نہیں ملتا۔ اس کے مقابلے میں ن۔م۔راشد، میراجی، اختر الایمان اور مجید امجد نے آزاد ذہنی عمل سے پیکروں کو تشکیل دینے کی کوشش کی ہے۔

مجید امجد کے یہاں پیکر تراشی کا مطالعہ ایک خاص ترتیب کا متقاضی ہے۔ ان کے یہاں دو انداز کے رویے نمایاں ملیں گے۔ پہلا تو شعوری پیکروں کا ہے، جو اپنی تمام تر کیفیات میں حسی ادراک اور ماحول کی عکاسی کرتے ہیں جب کہ دوسرا انداز ماورائے واقعیت پیکروں یا سربیسٹ امیجز کا ہے اسے اگر خوابیدہ پیکر یا ڈریم امیج بھی کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

شعوری حوالے سے جو پیکر مجید امجد نے تراشے ہیں وہ بھی ایک خاص ترتیبی مطالعہ

کے متقاضی ہیں۔ ان کے یہاں فکر و خیال سے لے کر ہیئت و بحور تک ایک بتدریج ارتقا کا رویہ ملے گا، وہ اس معاملے میں منفرد ہیں کہ ان کے یہاں تبدیلی کی لخت یا اچانک وقوع پذیر نہیں ہوتی بلکہ وہ نہایت آہستگی مگر تواتر کے ساتھ اپنا لہجہ، اسلوب، اظہار اور طرز بیان تبدیل کرتے چلے جاتے ہیں۔ پیکر تراشی کا معاملہ بھی اس سے الگ نہیں ہے۔ ان کے یہاں ابتدائی پیکر اکہرے اور یک رُخ ہیں اور ان میں وہ ندرت نہیں جو اس تکنیک کا خاصہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدائی نظموں میں جو تصویریں بنتی ہیں وہ پیکر کی نسبت منظر نگاری اور محاکات نگاری سے زیادہ قریب ہیں۔ ان نظموں میں پیکر ایک تشبیہاتی سطح تک محدود نظر آئے گا۔ اس کی ایک وجہ تو شاید یہ بھی ہو کہ وہ اپنے ارد گرد کے ماحول کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ ان کا لینڈ اسکیپ لہلہاتے کھیتوں، جھومتے درختوں، ہوا کے جھونکوں، شور مچاتے پرندوں، دیہات کی پگڈنڈیوں، باغ کی روشوں، رہٹ کی آوازوں اور گاؤں کے مکانوں سے نکلتے دھوؤں کی لکیروں سے ترتیب پاتا ہے۔ وہ اپنے قریب کے مشاہدے پر یقین رکھتے ہیں اور ایک واقعہ کو اس کی جزئیات کے ساتھ ساتھ تصویری رُخ میں ڈھال دیتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

”مجید امجد کی نظموں میں توازن یا ربط باہم کے کئی مدارج ہیں۔ خالص ارضی سطح پر یہ توازن جذبے کی اضطراری کیفیت اور مادی اشیا کی بے جان صورت کے مابین استوار ہوا ہے۔ مجید امجد کی نظموں میں قریبی اشیا کے وجود کا گہرا احساس ہوتا ہے۔ مٹیاں، کلس، گلیاں، بس اسٹینڈ، پان، چائے کی پیالی، دھوپ رچے کھلیان، آنگن، کھڑکیاں، نالیاں اور اس طرح کی اُن گنت دوسری اشیا جو شاعر کے ماحول کا حصہ ہیں، بڑی آہستگی سے اس کے کلام میں ابھرتی چلی آتی ہیں۔ شاعر کا مشاہدہ بڑا گہرا ہے اور اس کی نظروں سے ماحول کا کوئی نوکیلا پہلو اوجھل نہیں۔“ (۸۲)

مناظر کی تصویر کشی میں وہ انفرادی اور اجتماعی زندگی کے مظاہر کا انتخاب کرتے ہیں۔ یہاں ان کے بصری پیکر زیادہ ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ وہ روشنی، اُجالے، اندھیرے اور رنگ کے مختلف امکانات کو پیش کرتے ہیں۔ البتہ ایک بات ذہن نشین کرنی ضروری ہے ابتدائی نظموں میں بصری پیکر بھی زیادہ تراکہرے اور مفرد وجود کے حامل ہیں ان میں وہ فکری ترغ نہیں جو آنے

والے عہد کی شاعری میں واضح ہوتا ہے۔ ابتدائی نظموں سے چند مثالیں دیکھیں:

سالمی کیا ہے ، اک پہاڑی ہے خوب صورت ، بلند اور شاداب
اس کی چیں بر جبین چٹانوں پر رقص کرتے ہیں سایہ ہائے سحاب
اس کی خاموش وادیاں یعنی ایک سویا ہوا جہان شباب
جھومتے ناچتے ہوئے جیسے پھوٹتا ، پھیلتا ہوا سیماب
(”آہ یہ خوش گوار نظارے“، ص ۴۶)

گھٹا، نہیں، یہ مرے گیسوؤں کا پر تو ہے ہوا، نہیں، مرے جذبات کی تگ و دو ہے
جمال گل، نہیں، بے وجہ ہنس پڑا ہوں میں نسیم صبح، نہیں، سانس لے رہا ہوں میں
(”حسن“، ص ۵۵)

گھٹا، نہ رو، مرے دردوں پہ اشک بار نہ ہو مجھ ایسے سوختہ سماں کی غم گسار نہ ہو
لیٹ لے یہ خنک چادریں ہواؤں کی کسے طلب ہے تیری مست کار چھاؤں کی
نہ چھیڑ آج یہ اپنی ریلی شہنائی ہے مشکلوں سے مرے آنسوؤں کو نیند آئی
(”گھٹاے“، ص ۹۶)

چمکتی کار فراٹے سے گزری

غبارِ راہ نے کروٹ بدلی ، جاگا اٹھا اک دو قدم تک ساتھ بھاگا

پیا پے ٹھوکروں کا یہ تسلسل

یہی پرواز بھی افتادگی بھی متاعِ زیت اُس کی بھی مری بھی

(”طلوعِ فرض“، ص ۱۵۰)

مجید امجد کے یہاں مظاہر کو دیکھنے کا ایک رویہ خارج سے داخل کی طرف سفر کرنا ہے۔
یہاں ان کے شعری پیکر عام منظر نگاری یا تصویر کشی سے بلند ہو کر استعاراتی درجے پر فائز ہوتے
ہیں۔ وہ اپنے سماج، عہد اور تاریخ کو بطور پس منظر کے بھی استعمال کرتے ہیں۔ مجید امجد کے اس
فنی رویے کے حوالے سے ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں کہ

”میں امجد کو کامیاب مصور شاعر مانتا ہوں کیونکہ وہ مجرد حالتوں اور ٹھوس مظاہر کا

یکساں طور پر نقشہ کھینچ کر ذہن قاری کو اپنا رفیق بنا لیتا ہے۔ اس کی تصویر کشی

ٹھوس اور متحجر اشیاء اور کوائف سے مرتب ہو کر بعض تخیلی اشاروں کی مدد سے قاری کو بہت دُور لے جاتی ہے۔ اس کی امیجری عموماً خارج سے باطن کی طرف چلتی ہے۔“ (۸۳)

مجید امجد کے یہاں اس انداز کے حامل پیکران کے ماحول کی عکاسی کے ساتھ ساتھ ان کے جذبات و احساسات کی تجسیم بھی کرتے ہیں۔ زندگی اور متعلقاتِ زندگی کے ساتھ ان کا جذباتی تعلق ان پیکروں کو فکری اعتبار سے بلند کرتا ہے۔ خارج سے داخل تک کا یہ سفر ان کے تخلیقی عمل کو جلا بخشتا ہے۔ اس حوالے سے مجید امجد کی نظموں میں سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ایک اُجلا سا کانپتا دھبّا ذہن کی سطح پر لڑھکتا ہوا
نقش، جس میں کبھی سٹ آئی لاکھ یادوں کی مست انگڑائی

(”یاد“، ص ۱۸۲)

ابد کے سمندر کی اک موج جس میں مری زندگی کا کنول تیرتا ہے
کسی اُن سنی دائمی راگنی کی کوئی تان ، آزرده ، آوارہ ، برباد
جو دم بھر کو آ کر مری ابھی ابھی سی سانسوں کے سنگیت میں ڈھل گئی ہے
زمانے کی پھیلی ہوئی بیکراں وسعتوں میں یہ دو چار لحوں کی معیاد
طلوع و غروب مہ و مہر کے جاودانی تسلسل کی دو چار کڑیاں
یہ کچھ تھر تھراتے اُجالوں کا رومان ، یہ کچھ سنناتے اندھیروں کا قصہ

مجھے کیا خبر ، وقت کے دیوتا کی حسیں رتھ کے پہیوں تلے پس چکے ہیں
مقدر کے کتنے کھلونے ، زمانوں کے ہنگامے ، صدیوں کے صد ہا ہولے
مجھے کیا تعلق ، میری آخری سانس کے بعد بھی دوشِ گیتی پہ مچلے
مہ و سال کے لازوال آبشارِ رواں کا وہ آنچل ، جو تاروں کو چھو لے

(”امروز“، ص ۱۸۵)

تنگ پگڈنڈی ۔۔۔ سر کہسار بل کھاتی ہوئی
نیچے دونوں سمت ، گہرے غار ، منہ کھولے ہوئے

آگے، ڈھلوانوں کے پار اک تیز موڑ اور اس جگہ
اک فرشتے کی طرح نورانی پرتو لے ہوئے
جھک پڑا ہے آ کے رستے پر کوئی نخل بلند

(”ایک کوہستانی سفر کے دوران“، ص ۱۸۸)

پیکر تراشی کے لیے جو انداز اور اسالیب سامنے آتے ہیں ان میں حسی پیکروں کو خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ یہ حسی ادراک معروضی کیفیت کو ایک خاص ترتیب سے لفظی ہیئت میں عکس بند کرتا ہے۔ ان حسی پیکروں میں بصری پیکر خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ بصری پیکر روشنی، حرکت، رنگ اور ان کیفیات کی متضاد خصوصیات کے ساتھ تشکیل پاتے ہیں۔ مجید امجد کے یہاں بصری پیکر کے یہی حوالے نمایاں ہیں۔ وہ روشنی، حرکت، رنگ یا پھر ان کے تضادات کے ذریعہ زندگی کی مختلف کیفیات کو عکس بند کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ ان بصری پیکروں کے مظاہر کو ان کے مترادفات اور تلازمات کے ساتھ بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر وہ روشنی، حرکت اور رنگ کے تضادات یعنی تاریکی، سکوت اور بے رنگی کو خاص معنویت میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ تاریکی زندگی کی بھی ہو سکتی ہے اور مقدر کی بھی، اسی طرح سکوت اور بے رنگی تہذیبی بھی ہے اور خالصتاً سماجی بھی۔ اسی طرح وہ ان مظاہر اور ان کے تضادات کو ان کے تلازمات اور مترادفات کے ساتھ استعمال بھی کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر روشنی کو وہ شعور، آگہی، سورج، کرن، اجالا، دن کے پیکروں کے ساتھ لاتے ہیں اور تاریکی کو خوف، ڈر، آشوب، لایعنیت، بے سستی اور موت کے حسی پیکروں کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ یوں ایک بصری پیکر اپنی معنویت کے پھیلاؤ میں دیگر حسی پیکروں میں تبدیل بھی ہو جاتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں دیگر حیات میں سمعی پیکر بھی بنتے ہیں۔ وہ آوازوں کے ذریعہ مختلف کیفیات اور اس سے بڑھ کر زندگی کے آہنگ کو دریافت کرتے ہیں۔ اسی طرح لمسی پیکر، ذائقہ کا پیکر یا شامی پیکر بھی ان کے یہاں مختلف عکس دکھاتے نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں یہ تمام حسی پیکر ان کے تخلیقی و فور اور نظریاتی تغیرات کو سمجھنے میں بھی کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان حسی پیکروں میں بھی مفرد اور مرکب پیکروں کی تخصیص کی جاسکتی ہے اور ان کی معنویت کے دائرے کا تعین کر سکتے ہیں۔

ان تمام فنی ذرائع کو بروئے کار لاتے ہوئے بھی مجید امجد اپنے معروض سے کٹ کر

عینک کے برقیلے شیشوں سے چھنتی نظروں کی چاپ؟
 کون ہے یہ گستاخ؟
 تاخ تراخ!

(”منٹو“، ص ۲۳۲)

اور اک تو کہنیاں ٹیکے خم ایام پر
 ہونٹ رکھ کر جام پر
 سن رہی ہے ناچتی صدیوں کا آہنگ قدم
 جاوداں خوشیوں کی بجتی کنگڑی کے زیر و بم
 آنچلوں کی جھم جھماہٹ، پانلوں کی چھم چھم

(”زندگی اے زندگی“، ص ۲۳۷)

اوطنبور بجاتے راہی، گاتے راہی
 جاتے راہی
 ساجن دیس کو جانا
 منڈلی منڈلی چوکھٹ چوکھٹ
 جھا جھن جھا جھن، ڈگ تٹ، ڈگ تٹ
 من کی تان اڑانا

/ (”ساجن دیس کو جانا“، ص ۲۴۱)

پیلے چہرے، ڈوبتے سورج، روہیں، گہری شامیں
 زندگیوں کے صحن میں کھلتے، قبروں کے دروازے
 سانس کی آخری سلوٹ کو پہچاننے والے گیانی
 ڈولتی محرابوں کے نیچے، آس بھرے اندیشے
 بوڑھی کبڑی دیواروں کے پاؤں چاٹتی گلیاں
 ٹوٹے فرش، اکھڑتی اینٹیں، گزرے دنوں کے بلے

(”جیون دیس“، ص ۳۲۴)

کر کئے زلزلے اٹھئے، فلک کی چھت گری، جلتے نگر ڈولے
 قیامت آگئی سورج کی کالی ڈھال سے نکر اگنی دنیا
 کہیں بجھتے ستاروں، راکھ ہوتی کائناتوں کے
 رکے انبوہ میں کروٹ، دوسایوں کی

(”دوام“، ص ۳۶۶)

میں پیدل تھا مرے قریب آ کے اُس نے بہ پاس ادب اپنے تانگے کو روکا
 اچانک جو بحرِ ملی پٹری پر سُم کھڑ کھڑائے، سڑک پر سے پہیوں کی آہٹ پھسل کر جو
 ٹھہری

تو میں نے سنا، ایک خاکستری نرم لہجے میں، مجھ سے کوئی کہہ رہا تھا

میں پیدل تھا، اتنے میں کڑکا کوئی تازیانہ، بہا فرشِ آہن پہ ٹاپوں کا سرپٹ تریزا
 کوئی تند لہجے میں گرجا، ”ہٹو سامنے سے ہٹو“ اور پُر شور پیسے گھنا گھن مری سمت جھپٹے
 (”جلوسِ جہاں“، ص ۴۱۶)

میں نے تو پہلی بار اس دن
 اپنی رنگ برنگی قاشوں والی گیند کے پیچھے
 یونہی ذرا اک جست بھری تھی
 ابھی تو میرا روغن بھی کچا تھا
 اس مٹی پر مجھ کو انڈیل دیا یوں کس نے
 اوں اوں _____ میں نہیں مٹتا، میں تو ہوں، اب بھی ہوں

(”ایکسڈنٹ“، ص ۴۵۶)

بیان کردہ ان مثالوں میں بھری، سمعی اور لمسی پیکروں کو واقعیت کے تناظر میں
 استعمال کیا گیا ہے۔ لرز تے پانی، تھرکتی کرنیں، لہروں کی ننگی باہیں، تانے کی چادر پر ابھری سلوٹ،
 سانس کی سلوٹ، بوڑھی کبڑی دیواریں وغیرہ بھری پیکر ہیں جب کہ تاخِ تراخ، جاوداں خوشیوں
 کی مٹکدوی، پائلوں کی چھم چھم، من کی تان، کرکے زلزلے وغیرہ سمعی پیکروں کی وضاحت کرتے

ہیں۔ یہ بات اپنی جگہ تحقیقی ثبوت کی حامل ہے کہ مجید امجد کی شاعری میں حسی پیکروں کی سینکڑوں مثالیں موجود ہیں جو ان کی فکری اور فنی مہارت کا اظہار ہیں۔

مجید امجد کی پیکر تراشی ان کی زندگی کے تجربات سے ماخوذ ہے۔ وہ اپنے تجربات میں قاری کو بھی اپنا شریک بناتے ہیں جو زندگی کے نشیب و فراز کو شاعر کے ساتھ دیکھتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ ایک کامیاب پیکر تراش ہیں۔ ایک کامیاب پیکر میں ندرت، ایجاز اور جذبہ انگیزی ایسی صفات ہونا ضروری ہیں تاکہ قاری مختصر انداز میں ایک نئے خیال اور تصویر سے آشنا ہو، ایک ایسی تصویر جو زندگی کی طرح بولتی ہو۔ مگر اس کے علاوہ بعض ایسے عناصر کا ہونا بھی ضروری ہے جو شعری پیکر کی واضح شناخت کا ذریعہ ہوں۔ مثال کے طور پر ایک پیکر میں فکر و خیال کی جھلک ضروری ہے اگر کوئی پیکر محض لفظی بازی گری ہے اور اس کے اندر فکر و خیال کی گہرائی نہیں تو یہ مصنوعی پیکر ہوگا۔ ایک خیال حسی پیکروں کے سلسلے میں کوئی اضافی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ وہ اپنا انعکاس پیکر ہی کے ذریعہ کرتا ہے جو رفتہ رفتہ یادداشت میں گھر کر لیتا ہے۔ اس عمل میں وہ شعور و لاشعور کی سطح پر دوسرے خیالات میں گھل مل جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں خیال اور پیکر میں دوئی یا تضاد نہیں یہ ایک ہی شے کے دو رخ ہیں (۸۶)۔ پیکر کی ایک صفت ہجان انگیزی ہے کہ پیکر اگر حسی اور جذباتی تجربات کی شدت کا اظہار نہیں کر پاتا تو وہ ناکام پیکر ہوگا اسی طرح ایک پیکر میں اعلیٰ تخیل ہی اُسے فنی و فکری ترفیع سے آشنا کر سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر اس بحث کو سمیٹا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک پیکر میں تازگی، شدت، تاثیر، مانوسیت، موزونیت اور تخلیقی توانائی ایسے خصائص ہونا ضروری ہیں۔ یہ تمام عناصر مل کر ایک مکمل پیکر کو تراشتے ہیں (۸۷)۔ اس تناظر میں اگر مجید امجد کی پیکر تراشی کا مطالعہ کیا جائے تو یہ واضح ہوگا کہ مجید امجد کے یہاں پیکر کی تراش میں وہ اہم صفات پائی جاتی ہیں جو پیکر نگاری کے لیے ضروری ہیں یعنی ان کے یہاں ایک پیکر فکر و خیال کا حامل ہوتا ہے۔ یہ خیال روایتی نہیں بلکہ شاعرانہ تجربے اور گہرے مشاہدے کا حامل ہوتا ہے جس کی وجہ سے اس میں گہرائی اور تاثیر کا عنصر نمایاں ہوتا ہے اور آخری بات یہ کہ چونکہ مجید امجد کے یہاں اپنے ماحول سے اخذ و قبول کرنے کا واضح رجحان موجود ہے اس لیے ان کے یہاں کوئی ایسا پیکر نہیں ملتا جو اجنبیت کا عنصر لیے ہوئے ہو بلکہ ایک خاص انداز کی مانوسیت اور اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ جن واقعات، افعال، کرداروں، صورت حال اور اشیا کو پیکر میں ڈھالتے ہیں ان سے ایک عام شخص کا تعلق خاصا

قریبی ہوتا ہے مگر اسی عمومیت سے وہ ایک خاص صورت حال کو اخذ بھی کر لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر
 مہیب پھانکوں کے ڈولتے کو از چنچ اٹھے
 اہل پڑے الجھتے بازوؤں، پنچنی پسلیوں کے پر ہر اس قافلے
 گرے، بڑھے، مڑے بھنڈ بجوم کے

(”آؤ گراف“، ص ۱۷۱)

کتنی چھنا چھن ناچتی صدیاں
 کتنے گھنا گھن گھومتے عالم
 کتنے مراحل
 جن کا مآل _ _ _ اک سانس کی مہلت

(”حرفِ اول“، ص ۳۰۵)

پکارتی رہیں پیہم، کراہتی صدیاں
 اور ایک گونج بھی ان کی نہیں صدا انداز
 بہ گنبد الفاظ
 پہاڑ لرزے، ستاروں کی بستیاں ڈولیں
 الٹ سکی نہ مگر رخ سے پردہ افسوں
 رولیت مضمون

(”صدا بھی مرگ صدا“، ص ۳۵۳)

گدلی گدلی جھیل ہوا کی جس کے خنک پاتال میں ہم
 سانس روک کے ڈھونڈ رہے ہیں جیون کے انمول خزانے: گھائل خوشیاں چنچل غم
 کیا کرے کوئی یہی بہت ہے جاگتی ٹیس اک درد بھری
 مدھم جھونکے کا اکتارا، کھلتے گھونگھٹ آرزوؤں کے : بھیگی پلکیں سوچوں کی

(”بھادوں“، ص ۳۶۹)

چھت پر بارش، نیچے اجلے کار، گدلی انتڑیاں
 ہنستے مکھ، ذکر آتی قدریں، بھو کی مایا کے سب مان

باہر، ٹھنڈی رات کا گہرا کیچڑ، درد بھرے آدرش
چلو یہاں سے، ہمیں پکارے نکلی سوچوں کا تھ بان

(”نڈل میں“، ص ۳۹۹)

تو ہے لاکھوں کنکریوں کے بہم پیوست دلوں کا طلسم
تیرے لیے ہیں ٹھنڈی ہوائیں، اُن بے داغ دیاروں کی
جن پر پہلے، سرخ، سنہرے دنوں کی حکومت ہے
ایک یہی رفعت
ترے وجود کی قدر بھی ہے اور قوت بھی

(”کوہ بلند“، ص ۳۵۷)

ٹپڑھے منہ اور کالی باتیں
کانٹے بھرے ہوئے آنکھوں میں
یہ دنیا، یہ دنیا والے
تو مت جا اس اور، باگیں موڑ بھی لے

(”ایک نظمیں“، ص ۲۸۵)

جھکی جھکی گھنگور گھنائیں
ساون، پھوار، ہوا، ہریا دل
رس کی نیند میں جا گتی دنیا
کچھ تو بولو _____ تم کیوں ہنس دیں
پتھر کے چہرے پہ جڑی اکھیو _____

(”رکھیا اکھیاں“، ص ۵۱۷)

میلی میلی نگاہوں کی اس بھیڑ کے اندر اور بھی گھس کر دیکھو
قاتل جبروں کے جڑتے دندانوں میں شاید اک رخنے، امن کا بھی ہو
(”میلی میلی نگاہوں“، ص ۶۲۳)

مجید امجد کی شاعری میں بہت سے پکرا لیے بھی نظر آتے ہیں جو شعوری ترتیب، حسن

آفرینی اور فنی خصائص سے ہٹ کر خالصتاً لاشعوری پیکروں، بے ترتیب ہیولوں اور بے رابطہ کیفیات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ پیکر شعور کی عملداری کی بجائے لاشعوری سلطنت سے ماخوذ ہیں۔ اس لیے انھیں سر میلٹ یا ڈریم ایجنز کہا جاسکتا ہے۔ سر میلزم بیسویں صدی کی تحریک ہے جس کا تعلق مصوری سے ہے۔ اردو میں اس کے لیے ماوراءِ واقعیت یا اورائے واقعیت کے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں (۸۸)۔ یہ تحریک پہلی جنگ عظیم کے ظالمانہ نتائج کے ردِ عمل کے طور پر ابھری تھی۔ جنگ عظیم کی تباہی و بربادی میں انسانی قدریں بری طرح پامال ہوئی تھیں اور انسان کے اندر چھپا ہوا وحشی اپنی تمام تر خوں خواری اور خوں ریزی سے سامنے آیا تھا۔ تہذیب و اقدار کی پامالی، ذات کا دیوالیہ پن اور معاشرے کی غیر متوازن صورتِ حال ایسے محرکات تھے جنہوں نے ایک تخلیقی کار کے اندر شدید تبدیلی کی خواہش کو جنم دیا اور وہ معروفیت اور واقعیت سے فرار کی راہیں تلاش کرنے لگا۔ سر میلزم کی تحریک واقعیت سے فرار ہی کا تخلیقی اظہار تھی۔

سر میلزم یا ماوراءِ واقعیت نے ٹوٹ پھوٹ کے ماحول میں بسنے والے انسان کو خیالات اور تخیل کی نئی دنیا سے آشنا کیا۔ سر میلزم درحقیقت خوابوں کی دنیا ہے اور اس میں خوابوں (جاگتی آنکھوں کے خوابوں) کو اہمیت دی جاتی ہے۔ یہ پوری سلطنتِ عالم خواب کی ہے۔ سر میلزم بیداری کی حالت میں شعور کو معطل کر کے لاشعور میں بسنے والے خوابوں کو دیکھنے کا عمل ہے۔ یہ چونکہ خوابوں کی دنیا ہے اسی لیے یہ شعور کی نفی کرتی ہے۔ زندگی کیا ہے؟ ہمارے تجربے میں کیسے آتی ہے؟ اور صورتِ واقعہ کس طرح وقوع پذیر ہوتی ہے؟ ان تمام سوالات کے جوابات سر میلزم میں نظر نہیں آتے، یہ سائنسی اور منطقی نقطہ نظر سے ماسواء خوابوں کی زندہ دنیا کا نام ہے۔ اس عالم خواب میں جو پیکر بنتے ہیں وہ بے ربط، خواب آور اور بے ترتیب ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ جاگتی آنکھوں سے خواب دیکھنے کا عمل ہے۔

مجید امجد کے یہاں سماجی جبر اور صنعتی ترقی کے نتیجے میں احساس سے عاری معاشرے کے خلاف ردِ عمل کا رویہ ملتا ہے۔ جبریت کی فضا میں وہ اپنے معروض سے مایوس بھی نظر آتے ہیں اور بعض اوقات موجد خیال کی پیروی میں وہ تجرید کی نئی دنیا میں آ پہنچتے ہیں، اس صورتِ حال میں وہ جو پیکر تراشتے ہیں وہ شعوری سطح سے بالاتر ہوتے ہیں۔ مجید امجد کی شاعری میں ان سر میلٹ پیکروں کا آنا محض اتفاق یا حادثہ نہیں بلکہ اس تحریک کے پس پردہ محرکات کا خود مجید امجد بھی تجربہ

کر چکے تھے۔ اس کے علاوہ انھوں نے جدید مغربی شاعری کا بھی گہرا مطالعہ کیا تھا اس لیے ان کے یہاں اس اندازِ بیان کا آنا ذور از قیاس نہیں ہے اور پھر ان کے شعری موضوعات، مزاج اور طرزِ احساس کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات قرینِ قیاس نظر آتی ہے۔ ان کی شاعری خصوصاً آخری دور کی شاعری میں جو پیچیدگی، گہری تجریدیت اور مزاج ملتا ہے وہ شعوری پیکروں کی نسبت لاشعوری پیکروں کی تخلیق میں زیادہ مدد و معاون ثابت ہوتا ہے۔ مجید امجد نے اپنے عہد کی شکستگی کو بہت سے شکستہ پیکروں کے انداز میں بیان کیا ہے۔ تاہم قابلِ غور بات یہ ہے کہ ان پیکروں کی تشکیل کے پس پردہ فنی چابک دستی یا حسنِ آفرینی کے اظہار سے کہیں زیادہ فکری پیچیدگی، ذہنی میلان اور عہد کی بے ترتیبی کو موضوع بنانے کا رجحان تھا۔ اسی لیے بہت سے پیکر نہایت عجیب و غریب اشکال میں سامنے آتے ہیں۔ اس ضمن میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

جب ہونٹوں کے دروازوں پر، چھپ چھپ آئیں رک رک جائیں
اکھیاں کیوں مسکائیں

(”اکھیاں کیوں مسکائیں“، ص ۲۳۰)

بھر لیے ہم نے ان ایوانوں میں تھے جتنے شگاف
کون دیکھے آسمان کی چھت میں ہیں کتنے شگاف

(”متروکہ مکان“، ص ۳۶۱)

یہیں کہیں ہے، اسی سنہرے شہر کے اندر
اینٹوں کی تہذیب کے سینے میں — اک دلدل
گدلے، مکھم، میلے کچیلے، دلوں کی دلدل
کڑوے زہر میں لت پت رسمیں

(”درون شہر“، ص ۴۲۳)

اک دو حرف ہیں جن کی گرمی میرے لہو میں لہراتی ہے
ان لوگوں کی ریڑھ کی ہڈی میں ہے گودا سونے کا

(”کبھی کبھی وہ لوگ“، ص ۴۷۱)

ان کی جیبوں میں ہیں ارض و بقا کی کلیدیں

لیکن ان پنکھوں کی ایک بھی چابی ان کے دل کے کالے تالے کو نہیں لگی
 ("زائر"، ص ۵۰۸)

یہ دو پیسے ارض و سما ہیں
 اور اس اپنی عمر کی سب تسکینیں، پنکھی پڑی ہیں، ان سڑکوں پر
 ("یہ دو پیسے"، ص ۵۱۵)

اس نے تو اب کس بھی لیے ہیں اپنے دل پر قبضے چاندی کے
 اس نے تو اب چھت ہی لیس سب اپنی سوچیں
 ("کوہستانی جانوروں"، ص ۵۴۳)

یوں دھتکارا ہوا میں جا گرتا ہوں، لوہے کی گردن والی، ان کاٹھ کی روحوں میں
 ("دنوں کے اس آشوب"، ص ۵۴۹)

میں نے دیکھا ان کے دلوں کے آنگن سونے کے تھے
 ان کی مگن آنکھوں میں ڈورے سونے کے تھے
 اک اک صبح کو ان کی سواری کے لیے آتی تھی سورج کی رتھ، سونے کی
 ("میرے سفر میں"، ص ۵۹۶)

باہر _____ کھوکھلے قہقہے، جن میں ٹین کی روئیں بجتی ہیں
 اندر _____ کچھ کاٹھ کی راحتیں، دیمک کے جبرؤں میں
 ("ان کے دلوں کے اندر"، ص ۶۰۹)

لرزادینے والے دھیان ان دنوں کے، جب لاکھوں لوگوں نے اندھیری رات کا کالا
 آٹا

اپنے آنسوؤں میں گوندھا تھا
 کالے آٹے _____ کالے پانی _____
 ("بندے جب تو"، ص ۶۱۱)

کالے کھبوں کی نوکیں جب آسمانوں کے سائبانوں کو چھید دیتی ہیں
 تو بھی _____ سدا اک جیتی سوچ کے سانچے میں ڈھل جاتی ہیں سایوں کی عمریں

جب کالے بادل گھر گھر کرتے ہیں

(”صدیوں تک“، ص ۶۷۹)

ان مثالوں میں ایسے پیکر تراشے گئے ہیں جنہیں شعوری سطح پر پرکھنا خاصا مشکل ہے۔ مجید امجد ان پیکروں میں صورت واقعہ کو عام سطح حقیقت سے دُور لے جاتے ہیں اور ان کے مطالعہ سے یہ بات فوری طور پر ذہن میں آتی ہے کہ مجید امجد موج خیال کی پیروی میں واقعی صورت حال سے ہٹ جاتے ہیں اور اشیاء ظاہری ہیئت اور سطح تبدیل کرتی نظر آتی ہیں۔ ان مثالوں میں ہونٹوں کے دروازے، آسمان کی چھت میں شکاف، دلوں کی دلدل، ریڑھ کی ٹکلی میں سونے کا گودا، دلوں کے کالے تالے، دوپہے ارض و سما ہیں، چاندی کے قبضے، لوہے کی گردنیں، کاٹھ کی روہیں، سونے کے آنگن، آنکھوں میں سونے کے ڈورے، کھوکھلے قہقہے، ٹین کی روہیں، کاٹھ کی راحتیں، کالا آٹا اور کالا پانی وغیرہ ایسے شعری پیکر ہیں جو لاشعوری کیفیات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ عالم خواب کی سلطنت میں تخلیق ہونے والے یہ ڈریم امیجز سرسلیسٹ رویے کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ مجید امجد جب ٹین کی روہوں، کاٹھ کی راحتوں اور لوہے کی گردن کی بات کرتے ہیں تو ان کے پیش نظر ایک فرد کی نہیں بلکہ تہذیبی، سماجی، سیاسی، مذہبی، معاشی اور معاشرتی اعتبار سے گرتے ہوئے معاشرے کی عمومی صورت حال ہوتی ہے۔ ٹین کی روہیں صنعتی اور مادی ترقی کے ان میلانات کی طرف اشارہ ہے جب انسان تمام اقدار، اخلاقی معیارات اور انسانی تقاضوں کو بالائے طاق رکھ دیتا ہے۔ کاٹھ کی راحتیں وہ محبتیں اور خوشیاں ہیں جن کے حصول کے لیے انسان سب کچھ برباد تو کر دیتا ہے مگر ان خوشیوں اور محبتوں کے حقیقی مفہوم سے آشنا نہیں ہو سکتا۔ دل کے کالے تالے، دل پر چاندی کے قبضے، سونے کے بنے آنگن اُس غیر متوازن معاشرے کی زبوں حالی کا بیان ہیں جس کی بنیاد طبقات پر رکھی گئی ہے۔ لوہے کی گردن ایسا پیکر ہے جو تمام تر خوفناکی اور طاقت کے ساتھ مظہر کی دنیا کو سامنے لاتا ہے، یعنی مجید امجد شعبہ ہائے زندگی کے تمام حوالوں کو بے بس آگئی دینے والے قرار دیتے ہیں، ہمارے ادارے، سیاسی نظام، گھریلو سسٹم، عدالتیں، محکمے، قانون غرض زندگی سے متعلق ہر شعبہ لوہے کی گردنیں اور کاٹھ کی روہیں ہیں جو انسانوں کے اعتقادات کو بے بس کر دیتے ہیں۔ غرض جن بے ربط شاعرانہ پیکروں اور غیر منطقی اُسلوب کا تقاضا ورائے واقعیت پیکروں کے لیے لازمی ہے، مجید امجد کے

یہاں اس کا واضح اظہار ملتا ہے۔

مندرجہ بالا مباحث کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ پیکر تراشی مجید امجد کے شاعرانہ اظہار کا نہایت مضبوط حوالہ ہے۔ ان کے پیکروں میں شعوری و لاشعوری ہر دو حوالے سے قدرت، تازگی اور فکری وسعت نمایاں ہے۔ وہ گہرے اور تہہ دار پیکروں کے ذریعہ فرد، سماج اور کائنات کے باہمی رشتوں کی تفہیم کرتے ہیں۔ ان کی شاعری انہی گہرے، معنی خیز اور دلکش پیکروں کا مجموعہ ہے اور ان کے مطالعہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ مجید امجد کے تراشیدہ پیکر انہیں دوسرے شعرا سے منفرد اور ممتاز کرتے ہیں۔

— (۷) —

گزشتہ سطور میں اُن اہم فنی اسالیب کا جائزہ لیا گیا ہے جو مجید امجد کے فکری اور معنوی ارتقا میں سنگ میل کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان مباحث میں لفظ و خیال، ہیئت و محور، لفظیات و تراکیب اور علامت سازی و پیکر تراشی ایسے مباحث خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ وہ تکنیکی پیمانے تھے جن میں انہوں نے اپنی فکر، جذبے، خیال اور تجربے کو پیش کیا ہے۔ مجید امجد کے یہاں اس انداز کے تجربات شاعری کے مروجہ اعتبارات پر ان کے عدم اعتماد رویے کی کہانی بھی سناتے ہیں۔ وہ اپنے عہد کے قبول عام شعری پیانوں کو اپنے لیے اس لیے بھی ناکافی سمجھتے تھے کہ مروجہ جانچنے نئے زمانے کی شاعرانہ حسیت کا ساتھ دینے سے قاصر تھا۔ انہوں نے نئی سے نئی ہیئتوں، تراکیب، علامات، تمثالوں اور لفظیات کو تراشا تا کہ اس شعری تجربے کو بیان کر سکیں جو شاعر کی حقیقی فکر کا عکاس ہوتا ہے۔ فکری پرورش کے لیے فنی لوازمات کا استعمال روح اور جسم کے جدلیاتی رشتے کی طرف واضح اشارہ ہے۔ اگر ان کے یہاں کہیں مبہم یا غیر واضح نامرت یا پیکر آیا بھی ہے تو اس کے پس منظر میں عصری فکر کی پیچیدگی بھی موجود تھی۔ غرض یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ وہ شعر گوئی میں بہت محنت اور ریاضت کیا کرتے تھے۔ وہ ایک نظم کو بار بار دیکھتے، اس کے فکری اور فنی ہر دو حوالوں کا گہرائی سے مطالعہ کرتے اور پھر انہیں ضرورت کے مطابق بدل بھی دیتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ایک نظم کے کئی کئی ورژن مل جاتے ہیں (۸۹)۔ بعض تخلیقات تو ایسی بھی ہیں جو ہمیشگی اور لفظی اعتبار سے بالکل مختلف شکلوں میں مل جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر ماہنامہ ”ادب لطیف“

اگست ۱۹۵۰ء کی اشاعت میں صفحہ نمبر ۵۵ پر ایک نظم آزادیت میں شائع ہوئی مگر بعد میں مجید امجد نے اسے ”شب رفتہ“ (ص ۱۲۵) میں بطور غزل کے شامل کیا۔ راقم کے پاس مختلف رسائل میں شائع شدہ بہت سی ایسی نظمیں ہیں جو ”شب رفتہ“ اور بعد ازاں ”کلیات مجید امجد“ (مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا) میں بدلے ہوئے متن کے ساتھ مل جاتی ہیں۔ اسی طرح آخری دور کی نظموں کے بارے میں یہ تاثر دیا گیا کہ یہ وہ نظمیں ہیں جن پر مجید امجد کو نظر ثانی کا موقع نہیں ملا (۹۰) جب کہ راقم کے پاس مجید امجد کے آخری دور کی مطبوعہ و غیر مطبوعہ نظموں کے وہ چند قلمی نمونے بھی ہیں جن میں انھوں نے جگہ جگہ لفظوں، مصرعوں اور بندوں کو قلم زد کر رکھا ہے۔

یوں یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ مجید امجد شعر کی تخلیق میں بے پناہ محنت اور ریاضت سے کام لیا کرتے تھے۔ وہ بار بار اسے بدلتے اور سنوارتے رہتے تھے وہ اپنی تخلیق کے ساتھ پوری طرح جڑے ہوتے تھے اور آخری وقت تک اس میں رد و بدل کرتے رہتے تھے۔ اسی طرح ان کے آخری دور کے کلام کے بارے میں دی گئی رائے بھی درست نہیں ہے۔ ان کے آخری دور کا کلام ان کی سنجیدگی، ریاضت اور مسلسل محنت کی گواہی دیتا ہے اور ویسے بھی جس انداز کے عروضی تجربات انھوں نے آخری دور کی شاعری میں کیے ہیں، وہ گہرے غور و فکر، تدبر اور اجتہادی سوچ کے ساتھ ہی ممکن ہیں۔

جب ”شب رفتہ“ ۱۹۵۸ء میں شائع ہوئی تو مجید امجد نے اس کے فلیپ پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا کہ

”۔۔۔ ان کی ایک ایک سطر کو میں نے صد ہا آتش بجاں لمحات کی تمازت میں ڈھالا ہے۔ ماضی کی راکھ سے میں نے جن بجھتی چنگاریوں کو چنا ہے ان کے ماتھوں پر ان شب و روز کے نقش قدم ہیں جو اس کائنات اور اس کے حسن پر اسرار کے دھیان میں کٹ گئے ہیں۔ میری داستانِ عمر یہی نظمیں ہیں، فکرِ خود سوز کے لہو سے لتھڑے ہوئے یہی چند اوراق ہیں۔ سب سے بڑھ کر خلش اس بات کی ہے کہ یہ بیان نامکمل، یہ اظہار نام تمام، جس کی بنیاد محض تسکینِ ذوق تھی فن کی ان بلند یوں کو نہ پہنچ سکا جو میرا مقصود نظر تھیں۔“ (۹۱)

یعنی ۱۹۵۸ء تک کی شاعری کے کڑے انتخاب، بیس برس کی کاوشِ پیہم، صورتِ معنی

اور معنی صورت کی نیرنگیوں کے باوجود انھیں اظہار کی حسرت رہی۔ یہ طور مجید امجد کی تکمیل پسندی کی طرف واضح اشارہ کرتی ہیں کہ سب کے باوجود وہ کچھ نہ کہہ پانے کی منزل تک نہیں پہنچ سکے۔ اس بات کا احساس انھیں ساری زندگی رہا اور آخری دور کی نظموں میں بھی کہ جہاں وہ نظم کا نیا لہجہ تراش رہے تھے، یہ احساس پوری طرح جاگتا ہوا نظر آتا ہے۔ ۲۴ اپریل ۱۹۷۳ء کو لکھی گئی نظم میں کہتے ہیں:

جن لفظوں میں ہمارے دلوں کی بیعتیں ہیں، کیا صرف وہ لفظ ہمارے کچھ بھی نہ کرنے کا

کفارہ بن سکتے ہیں

کیا کچھ چھتے معنوں والی سطریں سہارا بن سکتی ہیں، اُن کا
جن کی آنکھوں میں اس دلیس کی حد اُن ویراں صحنوں تک ہے

کیسے یہ شعر اور کیا ان کی حقیقت

نا صاحب! اس اپنے لفظوں بھرے کنستر سے چلو بھر کر بھیک کسی کودے کر

ہم سے اپنے قرض نہیں اتریں گے

اور یہ قرض اب تک کس سے اور کب اترے ہیں

(”جن لفظوں میں“، ص ۶۹۳)

شاعری اگرچہ مجید امجد کا فطری اظہار ہے مگر اس اظہار کے لیے انھیں جانکاہ مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ وہ اپنے گرد و پیش میں پھیلی ہوئی دنیا اور اس کی حقیقتوں کا ادراک کرتے ہیں اور انھیں شعر کی شکل دیتے ہیں۔ لکھنے کے عمل کے حوالے سے مجید امجد اظہار خیال کرتے ہیں کہ

”آپ پوچھتے ہیں، میں کیوں لکھتا ہوں۔ یہ تو ایسا ہی ہے جیسے دریا سے کوئی

پوچھے تم کیوں سفر میں ہو، باغوں کی کوٹلوں سے کہے تم کیوں کوکتی ہو۔۔۔۔۔

میں لکھتا ہوں کیونکہ مرے شعری احساس کی حسین و جمیل شورشیں ہی میرے

لیے عین حیات ہیں۔ یوں تو ان روز بروز پیچیدہ ہونے والی حیاتیاتی مسائل

سے بھری ہوئی دنیا میں ادراک و آگاہی کی منزلیں بے حد کٹھن ہوتی چلی جا رہی

ہیں لیکن تمام نظریاتی الجھنوں سے قطع نظر میں نے ان منزلوں کی طرف جانے

والے راستوں پر ہمیشہ ایک فکر اندوز حیرت سے قدم بڑھایا ہے۔۔۔۔۔ بظاہر

میں دنیا میں چلتا پھرتا ہوں، دراصل میں اپنے سامنے نظر آنے والے تمام
عنوانوں سے مصروف کلام رہتا ہوں۔“ (۹۲)

مندرجہ بالا نثری اور شعری اقتباسات پر غور کریں تو شعر گوئی کے حوالے سے مجید امجد کا
نقطہ نظر واضح ہوتا ہے یعنی ایک تو شعر گوئی تخلیق کار کا فطری اظہار ہے جو کہ یقیناً ودیعت کردہ جوہر
ہے اور دوسرا یہ کہ ایک تخلیق کار اس جوہر کو اپنی محنت اور ریاضت سے صیقل کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں
میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجید امجد شعری خیال کو تو آمد سمجھتے ہیں مگر اس خیال کو لفظوں کا روپ دینے،
بنانے سنوارنے اور اسے نئے فنی پیکروں میں ڈھالنے کے عمل کو آورد تصور کرتے ہیں۔ اس تصور سے
ان کے یہاں لفظ اور خیال کی بحث زیادہ معنی خیز ہو جاتی ہے لیکن مجید امجد کے تصور شعر کو پوری طرح
سمجھنے کے لیے یہ حوالے ناکافی ہیں اس کے لیے مجید امجد کی دیگر تحریروں سے مدد لینا ضروری ہے۔
ان تصورات کا اظہار مجید امجد کی شاعری میں تو بطور اشارہ ہی ہوا ہے مگر ان کی نثری
تحریروں میں بڑے واضح الفاظ میں ان کا تصور شعر نمایاں ہوتا ہے۔ نمونے کے طور پر چند نثری
اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

(الف) حاجی بشیر احمد بشر کے شعری مجموعہ ”قوس خیال“ کے پیش لفظ میں کہتے ہیں:
”زندگی یوں تو ایک مسلسل روشنی کا نام ہے لیکن زندگی کا شعور، ایک سدا جاگنے
والا اندھیرا ہے جس میں روشنی کا راز اور مفہوم اور بھی روشن ہو جاتا ہے۔ کوئی
کہے اندھیرا تو پر تو کی نفی ہے، میں کہوں گا اندھیرا، ہر روشن قدر کے پھیلنے اور
پھلنے کی جگہ ہے اور یہ بات کوئی معصوم نہیں، جب تک دنیا کے سینے کے اندر
کھولنے والی تیرہ و تار حقیقتوں تک رسائی حاصل نہ ہو، کوئی ابھرتے، ڈوبتے دن
اور دوڑتی بھاگتی، درد و جود سے کراہتی ہوئی مخلوق کے اس تماشے کو کیا دیکھے گا؟
جب تک یہ سچا شعور حاصل نہ ہو شعر کا مقام ایک دور کی بات ہے اور اب کوئی
پوچھے تو میں کہوں گا، شعر لفظ اور اس کے آہنگ کا شعبہ بھی سہمی، لہجے کی کاٹ
بھی سہمی، جذبے کی تیز دھار بھی سہمی، خیال کی نازک سوچ بھی سہمی، سب کچھ
اپنی جگہ درست ہے لیکن شعر جب تک شعور حیات کا آئینہ نہیں کچھ بھی نہیں۔“

(۹۳)

(ب) شیر افضل جعفری کی کتاب ”سانو لے من بھانو لے“ کے حرفِ اول میں لکھتے ہیں:
 ”ایک اچھے شعر کے اندر زبان اور موضوع اس طرح آپس میں مکمل مل جاتے
 ہیں کہ ان کی جداگانہ سرحدوں کی تخصیص ناممکن ہو جاتی ہے اور اس بات کا
 فیصلہ دشوار ہو جاتا ہے کہ اس شعر کا جادو اس کے لفظوں کی سحریت کے باعث
 ہے یا موضوع کی دلکشی کے باعث۔“ (۹۴)

(ج) سید منظور احمد کے مجموعہ ”الاستدراک“ کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:
 ”شعر اپنے مفہوم کے لحاظ سے ایک فکری کاوش ہے، ایک تجسس کا دائرہ ہے
 جس کا مرکز شاعر کے جذبے کا صدق ہے۔۔۔۔۔ یہ دریافت کا ایک عمل ہے۔“
 (۹۵)

(د) مولوی محمد عمر کی کتاب ”بیاضِ عمر“ کے حرفِ اول میں رقم طراز ہیں:
 ”دنیا کا کوئی بڑے سے بڑا شاعر لے لیجے، اس کی زندگی کے احوال پڑھ کر
 دیکھ لیجے کہ کس طرح اس کی ساری عمر ایک ایسی داخلی علیحدگی کے ماحول میں
 گزری جس کی فضاؤں میں مادی طاقتوں کی کوئی روشنی راہ نہ پاسکی۔“ (۹۶)

(ر) مصطفیٰ زیدی کی شاعری پر تبصرہ لکھتے ہوئے رائے دیتے ہیں کہ
 ”جدید علمی ترقیوں کی روشنی میں فرد کی یہ تمنا کہ اس سیل وفا کے اندر وہ ان
 بلند یوں اور عظمتوں کو حاصل کرے جو اس کی بیکراں اور پنہاں صلاحیتوں کے
 بس میں ہے اور جن کی دریافت، بیک وقت دریافتِ ذات کے ذریعہ سے اور
 دریافتِ کائنات کے وسیلے سے ہی ممکن ہے۔“ (۹۷)

مندرجہ بالا اقتباسات کی روشنی میں مجید امجد کے تصور شعر کے بہت سے گوشے بے
 نقاب ہوتے ہیں۔ ان پہلوؤں کو نکات کی شکل میں ترتیب دیا جائے تو صورتِ حال کچھ یوں
 ہوگی:

- i- شاعری درحقیقت ایک شاعر کا فطری تخلیقی اظہار اور اُسے عطا کردہ جوہر کا داخلی حوالہ ہے۔
- ii- شاعری کے جوہر اور اس کے اظہار کے لیے بہت سخت محنت، ریاضت اور غور و فکر کی
 ضرورت ہے۔

-iii شعور شعور حیات کا آئینہ ہے جو ذات اور کائنات کے شعور سے حاصل ہوتا ہے۔

-iv شعری عمل صداقت اور خلوص کا متقاضی ہوتا ہے۔

-v شاعری لفظ اور خیال کی باہم یک جائی کا حوالہ ہے۔

-vi شاعری دریافت کا عمل ہے۔

-vii شاعر کے لیے داخلی علیحدگی (ریاضت و محنت) نہایت ضروری ہے۔

ان نکات سے تو یہ بات واضح طور پر مترشح ہوتی ہے کہ مجید امجد شاعری کو ایک شاعر کا فطری تخلیقی اظہار خیال کرتے ہیں جو اپنی اصل میں صداقت اور خلوص کا آئینہ ہوتا ہے مگر اس آئینے کو صیقل کرنے اور اس کے اندر زندگی کا عکس دیکھنے کے لیے ریاضت اور محنت بنیادی شرط ہے یعنی شاعری کا جو ہر اگر خلوص اور ریاضت سے تہی ہوگا تو وہ شاعری اپنے معیار سے گر جائے گی۔ جہاں تک محنت اور ریاضت کا تعلق ہے اس کے لیے شاعر کو خیال کی تلاش اور اسے بنانے سنوارنے کے لیے زبان کے کامل پیرائے کی ضرورت ہوتی ہے کیونکہ اگر خیال کو مناسب الفاظ کا جامہ نہ پہنایا جائے اور اس کی مناسب تراش خراش نہ کی جائے تو وہ نہایت کھردرا، بے رنگ اور بدنما نظر آنے لگے گا۔ اس لیے زبان، اس کے مروجہ پیمانوں اور فنی اسالیب پر ایک شاعر کی گرفت لازمی امر ہے کیونکہ ایک بلند خیال کمزور بیان، ڈھیلی ڈھالی زبان اور فنی حسن کی عدم موجودگی کے باعث اپنا اثر کھو دے گا۔ اسی لیے مجید امجد لفظ اور خیال کو ایک کامل اظہار کے لیے ضروری خیال کرتے ہیں۔ وہ لفظ اور خیال کی دوری کے قائل نہیں بلکہ انھیں ایک ہی تصویر کے دو رخ سمجھتے ہیں۔ خیال جتنا ارفع، اعلیٰ اور بلند ہوگا وہ اتنے ہی عمدہ اظہار کا متقاضی ہوگا۔ ڈاکٹر محمد امین کے خیال میں:

”اس نظریے کے ساتھ ریاضت کو بھی برابر کا عمل دخل حاصل ہے۔ ریاضت

کے بغیر فن کپارہ جاتا ہے۔ مجید امجد کلاسیکی شعرا کی طرح ریاضت کے بڑے

قائل تھے۔ وہ مصرعے کے ہر لفظ پر کئی کئی بار غور کرتے اور اکثر مصرعوں اور

لفظوں کو بدلتے رہتے تھے۔ ان کا کلام جو مخطوطات کی صورت میں دستیاب

ہے اس میں ان کی ہر نظم کی کم و بیش تین صورتیں ملتی ہیں۔“ (۹۸)

شاعری میں نئے نئے الفاظ، نادر اور اچھوتی تراکیب، نت نئے مشاہدات، انوکھی

ہیتوں اور عرضی تجربات کے حوالے سے مجید امجد کا رویہ نہایت مثبت تھا۔ اس کی سب سے بڑی مثال تو خود ان کی اپنی شاعری ہے ان کا شعری سفر روایتی انداز سے شروع ہو کر نئے اور جدید تر آہنگ کی دریافت پر ختم ہوتا ہے۔ اسی لیے وہ ان فنی لوازمات کو شاعری کے لیے جزو لازم خیال کرتے ہیں۔ اپنے ایک نثری مضمون "کیا موجودہ ادب رو بہ زوال ہے" میں انھوں نے جہاں خیال اور فکر کی اہمیت پر زور دیا ہے وہاں وہ فنی اظہار کو بھی ضروری خیال کرتے ہیں۔ (۹۹)

مجید امجد ہر لمحہ نئے سے نئے منظروں کو تلاش کرنے اور انھیں نئے سے نئے انداز میں بیان کرنے کے متمنی رہے۔ ان کی اس جدت پسندی نے نظم کی تفہیم کو ایک مشکل مرحلہ بنا دیا ہے۔ ہر لمحہ نیا ہونے کی آرزو مندی نے ان کے اندر ایک لامحدود حسرت اظہار کو جنم دیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ مجید امجد کو سمجھنے کے لیے ان کے ساتھ ساتھ سفر کرنا ضروری ہے۔ ہر نئی ترکیب، ہر نئی ہیئت اور ہر نیا فنی پیرایہ غور و فکر کا متقاضی ہے اور یہی نیا پن اور تازگی انھیں ممتاز و منفرد کرتی ہے۔ مجید امجد سے ٹیلی ویژن کے لیے انٹرویو کرتے ہوئے جب یوسف کامران نے یہ سوال کیا کہ "آپ کا تعلق نہ تو ترقی پسندوں سے ہے اور نہ اسلام پسندوں سے اور نہ کسی ادبی و سیاسی دھڑے سے منسلک ہیں آخر آپ کس مقصد کے لیے کہتے ہیں" تو اس کے جواب میں انھوں نے کہا تھا:

"جب سے یہ دنیا بنی ہے اور جب تک زمین سورج کی روشنی سے زندہ رہے گی

یہاں ایک چیز جاری ہے اور وہ ہے عمل خیر کا تسلسل اور میں اسی تسلسل میں شعر

لکھتا ہوں۔" (۱۰۰)

مجید امجد کی شاعری کے فنی پیرایوں کے مختصر تجزیہ کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ مجید امجد جدید اردو شاعری کے اُن معدودے چند شعرا میں شامل ہیں جو شعر کے خیال کے ساتھ ساتھ اس کے بیان کو بھی برابر اہمیت دیتے تھے۔ انھوں نے فن کو لفظی بازی گری یا جگالی نہیں سمجھا اور نہ ہی وہ فن کو جامد، بے کار شے تصور کرتے ہیں بلکہ انھوں نے فن اور فنی تقاضوں کو تخلیقی سطح پر استعمال کیا اُسے ہر لمحہ متحرک اور زندہ رکھا، ان کی نظمیں اس تحرک اور زندگی کا ثبوت ہیں کہ وہ فنی اسالیب کے استعمال میں خود کو ڈھرانے کی بجائے نئے سے نئے راستوں کے متلاشی رہے ہیں۔ مجید امجد نے زبان کی سطح پر بھی اپنے اثرات مرتب کیے ہیں۔ نئی لفظیات و تراکیب کے ساتھ ساتھ نئی نظم کا لسانی ڈھانچہ ان کے یہاں تخلیق ہوا ہے اور اردو زبان کے علاقائی زبانوں سے

رشتوں کا نیا حوالہ سامنے آیا ہے۔ اسی طرح ہمیشگی جکڑ بند یوں کو بھی انہوں نے تخلیقی پیرائے میں دیکھا ہے اور نئے ہمیشگی اور عروضی تجربات کے ذریعہ انہیں تازہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ علامت نگاری اور پیکر تراشی ایسے فنی اسالیب کو نئے ذائقے سے آشنا کرنے میں بھی مجید امجد کی شاعری کا اہم کردار ہے کہ وہ بہت سی نئی علامتوں اور پیکروں کو شاعر کے تخلیقی اسلوب تک لے جاتے ہیں اور اگر یہ کہا جائے کہ جدید شاعری کے فنی اسالیب کی تشکیل، ترقی اور ترویج میں مجید امجد کا حصہ سب سے زیادہ ہے تو یہ غلط نہ ہوگا۔

□ □ □

حوالہ جات و حواشی

۱۔ الطاف حسین حالی، ”مقدمہ شعر و شاعری“ (لاہور، اعتمام پبلشرز، سن ۱۹۹۵ء)۔
 الطاف حسین حالی نے مندرجہ بالا کتاب میں شاعری اور اصلاح شاعری کے حوالے سے چند اہم موضوعات کو چھیڑا ہے اور مغربی اثرات کے تحت پروان چڑھنے والے شعور کو عام کرنے کی سعی کی ہے۔ اردو شاعری کی روایت میں موضوعات، لفظیات، تشبیہات و استعارات اور اسلوب کی سطح پر جس طرح یکسانیت اور یک رخا پن نمایاں ہونے لگا تھا حالی نے سب سے پہلے تنقیدی اور تجزیاتی انداز میں اس جمود کو توڑنے کی کوشش کی ہے۔ مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجئے ”مقدمہ شعر و شاعری“ کے صفحات:

- i۔ صفحہ نمبر ۳۲ اور ۳۳ (شاعری کی اصلاح)
 - ii۔ صفحہ نمبر ۳۵ اور ۳۶ (شعر کے لیے وزن ضروری ہے یا نہیں؟ قافیہ شعر کے لیے ضروری ہے یا نہیں؟)
 - iii۔ صفحہ نمبر ۴۹ اور ۵۰ (آمد اور آد میں فرق)
 - iv۔ صفحہ نمبر ۵۳ اور ۵۴ (شعر میں کس قسم کی باتیں بیان کرنی چاہئیں؟)
 - v۔ صفحہ نمبر ۵۷ تا ۶۰ (شعر میں کیا کیا خوبیاں ہونی چاہئیں؟)
 - vi۔ صفحہ نمبر ۸۸ تا ۹۶ (نیچرل شاعری)
 - vii۔ صفحہ نمبر ۱۰۹ تا ۱۷۵ (غزل، قصیدہ اور مثنوی)
- ۲۔ i۔ آزاد نے اپنی تقریر کو ان الفاظ پر ختم کیا تھا:

”۔۔۔۔۔ امید ہے کہ جہاں اور محاسن و قبائح کی ترویج و اصلاح پر نظر ہوگی، فن شعر کی اس قباحت پر نظر رہے گی۔ گو آج نہیں، مگر امید قوی ہے کہ انشاء اللہ کبھی نہ کبھی اس کا ثمرہ نیک حاصل ہو۔“
 (دیباچہ ”نظم آزاد“، محمد حسین آزاد، مرتبہ آغا محمد باقر (لاہور، شیخ مبارک علی، ۱۹۲۶ء) ص ۲۱ بحوالہ ڈاکٹر عارف ثاقب، ”انجمن پنجاب کے مشاعرے“ (لاہور، الو قار، ۱۹۹۵ء) ص ۳۳۔

ii۔ ڈاکٹر عارف ثاقب نے اپنی کتاب ”انجمن پنجاب کے مشاعرے“ میں انجمن کے زیر اہتمام

ہونے والے نظمیں مشاعروں کو ترتیب دیا ہے جس سے اس دور میں نظم کی روایت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ تفصیل کے لیے دیکھئے: صفحہ نمبر ۳۹ تا ۴۳ اور صفحہ نمبر ۶۳ تا ۶۵۔

۳۔ تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجئے:

- i۔ فوزیہ اشرف، ”مجید امجد کی شاعری میں ہیئت کے تجربات“، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ اے (اُردو) اور نیشنل کالج پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۸۷ء، صفحہ نمبر ۲۶ تا ۵۷۔
- ii۔ امتیاز حسین، ”مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ“، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ اے (اُردو) گورنمنٹ کالج گوجرانوالہ (پنجاب یونیورسٹی لاہور) ۲۰۰۰ء، صفحہ نمبر ۱۳ تا ۱۸۔
- iii۔ ن۔ م۔ راشد، ”مقالات ن۔ م۔ راشد“ مرتبہ شیمامجید (اسلام آباد، الحمر پبلشنگ، اوّل ۲۰۰۲ء)

(الف) صفحہ نمبر ۲۲ تا ۲۹ (مضمون بعنوان: ”ہیئت کی تلاش“)

(ب) صفحہ نمبر ۳۲ تا ۳۷ (مضمون بعنوان: ”نظم اور غزل“)

(ج) صفحہ نمبر ۲۳۹ تا ۲۴۳ (مضمون بعنوان: ”تکنیک کی آزادی اور اس کا مفہوم“)

iv۔ عظمت اللہ خان، ”سرے بول“، (مقدمہ) (کراچی، اُردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۵۹ء)

۳۔ شمیم احمد، ”اصنافِ سخن اور شعری ہمتیں“ (لاہور، تخلیق مرکز، سن) ص ۱۳، ۱۲۔

۵۔ ایضاً ص ۱۴۔

۶۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ”گلاب کے پھول“ مرتبہ حیات خان سیال

(لاہور، میری لائبریری، اوّل ۱۹۷۸ء) ص ۲۴۔

۷۔ ایضاً ص ۲۸، ۲۷۔

۸۔ ایضاً ص ۲۴۔

۹۔ ڈاکٹر نواز علی، ”مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہمتیں اور ہمتی تجربات“ (مضمون) مشمولہ کتابی

سلسلہ ”عبارت“ مرتبہ ڈاکٹر نواز علی (راولپنڈی، دھنک پرنٹرز، ۱۹۹۷ء) ص ۱۶۷۔

۱۰۔ ڈاکٹر نواز علی نے اپنے مضمون، ”مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہمتیں اور ہمتی تجربات“

مشمولہ ”عبارت“ کے صفحہ نمبر ۱۶۸ پر مجید امجد کی غزلیات کی کل تعداد تقریباً چالیس بتائی ہے جو کہ

درست نہیں ہے۔

- ۱۱۔ راقم کے پاس مجید امجد کے جو قلمی مسودات ہیں اُن میں یہ بطور غزل موجود ہے۔
- ۱۲۔ مسط کے حوالے سے تفصیل دیکھیں:
- شیم احمد، ”اصنافِ سخن اور شعری ہئیتیں“ کا صفحہ نمبر ۱۶۶ تا ۱۶۷۔
- ۱۳۔ مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو:
- i۔ ڈاکٹر نواز شعلی، ”مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہئیتیں اور ہئیتی تجربات“ (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ”عبارت“ صفحہ نمبر ۱۷۶، ۱۷۷۔
- ii۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ”مجید امجد کے ہاں ہیئتوں کا مطالعہ“ (خصوصی لیکچرز، ترتیب انضال احمد) مشمولہ سہ ماہی ”القلم“ (مجید امجد ایک مطالعہ) مرتبہ حکمت ادیب (جھنگ، جھنگ ادبی اکیڈمی، ۱۹۹۳) صفحہ نمبر ۱۵ تا ۱۶۔
- ۱۴۔ ڈاکٹر نواز شعلی، ”مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہئیتیں اور ہئیتی تجربات“ (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ”عبارت“، ص ۱۷۶۔
- ۱۵۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ”گلاب کے پھول“ ص ۲۹، ۳۰۔
- ۱۶۔ ڈاکٹر نواز شعلی، ”مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہئیتیں اور ہئیتی تجربات“ (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ”عبارت“، ص ۱۸۲۔
- ۱۷۔ تفصیل کے لیے دیکھیں: ایضاً، ص ۱۸۲ تا ۱۸۶۔
- ۱۸۔ ڈاکٹر محمد امین، ”توجیہ“ (کراچی، ڈائلاگ پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء) ص ۶۷۔
- ۱۹۔ ڈاکٹر نواز شعلی، ”مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہئیتیں اور ہئیتی تجربات“ (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ”عبارت“، ص ۱۸۷۔
- ۲۰۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ کریں:
- i۔ فوزیہ اشرف ”مجید امجد کی شاعری میں ہیئت کے تجربات“ غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) صفحہ نمبر ۵۸ تا ۸۹۔
- ii۔ اختر عباس ”مجید امجد کا شعری اسلوب“ غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) گورنمنٹ کالج فیصل آباد (پنجاب یونیورسٹی، لاہور) ۱۹۹۱ء، صفحہ نمبر ۱۸ تا ۱۹۳۔
- iii۔ امتیاز حسین، ”مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ“، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم

۱۔ (اُردو) صفحہ نمبر ۳۹۲۸۔

۱۷۔ یوسف حسن، ”مجید امجد کی شاعری“، عہد وار مطالعہ، (مضمون) مشمولہ ”دستاویز“ (مجید امجد نمبر ۱۱) لاہور، (جلد ۲ شمارہ ۵، ۱۹۹۱ء) صفحہ نمبر ۱۳۳ تا ۱۵۹۔

۲۱۔ علم عروض کے اساسی مباحث اور اُردو شاعری کی روایت میں ہونے والے عروضی تجربات کے لیے دیکھئے:

i۔ مولوی نجم الغنی، ”بحر الفصاحت“ (حصہ دوم: علم عروض) (۱۱: لاہور، مجلس ترقی ادب، جون ۲۰۰۱ء)

(الف) صفحہ نمبر ۱۱ تا ۱۷ (ذکر ایجاد بحور)

(ب) صفحہ نمبر ۸۲ تا ۸۴ (زحافات کے بیان میں)

(ج) صفحہ نمبر ۱۰۳ تا ۲۲۸ (تشریح بحور)

ii۔ ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی ”اُردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان“ (کراچی، انجمن ترقی اُردو، اوّل ۱۹۸۹ء)

(الف) صفحہ نمبر ۳۱ تا ۲۷ (اُردو بحریں اور ہندی چھند)

iii۔ حمید عظیم آبادی، ”میزان سخن“ (کراچی، شیخ شوکت علی، ۱۹۸۳ء)

(الف) صفحہ نمبر ۳۳ تا ۵۸ (زحافات، تفصیل اور توضیح)

(ب) صفحہ نمبر ۸۱ تا ۱۱۵ (بحور)

iv۔ ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، ”علم عروض اور اُردو شاعری“ (اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، اوّل ۱۹۹۷ء)

اس کتاب کے جواباً اب اُردو شاعری کی روایت میں عروضی تجربات کے ضمن میں تحریر کیے گئے ہیں ان کے مطالعہ سے ایک مکمل خاکہ ابھرتا ہے، دیکھئے:

(الف) صفحہ نمبر ۹ تا ۱۸۲ (قدیم اُردو ادب میں عروضی صورت حال)

(ب) صفحہ نمبر ۱۸۳ تا ۳۳۳ (دلی، لکھنؤ اور شمالی ہند کا جائزہ)

(ج) صفحہ نمبر ۳۳۳ تا ۴۳۰ (۱۸۵۷ء کے بعد اور بیسویں صدی میں عروض کے

تجربات کا آغاز و ارتقاء ۱۹۷۵ء تک)

v۔ شمس الدین فقیر، ”حدائق البلاغت“ (ترجمہ: خدیجہ شجاعت علی بنام فن شاعری) (لاہور،

شیخ محمد بشیر، اول، سن)

(الف) صفحہ نمبر ۱۳۵ تا ۱۳۷ (زحافات کا بیان)

(ب) صفحہ نمبر ۱۵۱ تا ۱۷۰ (ان بحروں کا بیان جن میں زحافات واضح ہوتے ہیں)

۲۲۔ ڈاکٹر عنوان چشتی، ”جدید اردو غزل میں عروضی تجربے“ (مضمون) مشمولہ مجلہ ”اوراق“ لاہور (جولائی اگست ۱۹۷۶ء) ص ۱۳۵۔

۲۳۔ دیکھئے: ڈاکٹر اسلم ضیاء، ”علم عروض اور اردو شاعری“، صفحہ نمبر ۳۳۳ تا ۳۳۱۔
مندرجہ بالا کتاب میں ڈاکٹر اسلم ضیاء نے اردو شاعری کی روایت میں عروضی تجربات کو مختلف ادوار میں تقسیم کر دیا ہے۔ قدیم اردو ادب میں انھوں نے حسن شوقی، نصرتی، ہاشمی، قلی قطب شاہ، غواصی، ولی دکنی کی غزلیات کا، دبستان دہلی کے حوالے سے میر، سودا، درد، غالب، مومن، ذوق اور بہادر شاہ ظفر کی غزلیات، دبستان لکھنؤ کے حوالے سے مصحفی، انشاء، جرأت، آتش، ناسخ، نظیر اکبر آبادی کی منظومات کا اور ۱۸۵۷ء سے ۱۹۷۵ء کے ضمن میں مختلف اصناف کے ساتھ ساتھ عظمت اللہ خان، اقبال، تصدق حسین خالد، میراجی، راشد اور مجید امجد کی شاعری کا خصوصی مطالعہ کیا ہے۔

۲۴۔ ڈاکٹر محمد امین، ”توجیہ“ (کراچی، ڈائلاگ پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء) ص ۵۹۔

۲۵۔ ایضاً

۲۶۔ ڈاکٹر نواز شعلی، ”مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتیں تجربات“ (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ”عبارت“، ص ۱۸۷۔

۲۷۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ”گلاب کے پھول“ ص ۳۳۔

۲۸۔ ایضاً ص ۳۳، ۳۲۔

۲۹۔ مکتوب بنام شرم محمد شعری، مرقومہ یکم دسمبر ۱۹۷۳ء (مملوکہ تقی الدین انجم) بحوالہ ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، ”علم عروض اور اردو شاعری“ ص ۳۹۱۔

۳۰۔ ڈاکٹر محمد امین، ”توجیہ“، ص ۵۸۔

۳۱۔ ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، ”علم عروض اور اردو شاعری“، ص ۳۹۳، ۳۹۲۔

۳۲۔ مجید امجد اور تقی الدین انجم (ایک انٹرویو) از ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، بمقام جھنگ، بتاریخ مئی ۱۹۸۲ء،

نظر ثانی اپریل ۲۰۰۰ء، مشمولہ۔ ماہی "صحیفہ" شمارہ ۱۶۴ (لاہور، مجلس ترقی ادب، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۰ء) ص ۶۸، ۶۹۔

۳۳۔ ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، "علم عروض اور اردو شاعری"، ص ۳۹۲۔

۳۴۔ ڈاکٹر محمد امین، "توجیہ"، ص ۶۱، ۶۲۔

۳۵۔ ڈاکٹر نواز شعلی، "مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی منتخبات اور منتخبات تجربات" (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ "عبارت"، ص ۱۹۰۔

۳۶۔ شبلی نعمانی، "شعرا لعمم" (حصہ چہارم) (لاہور، الفیصل، جون ۱۹۹۹ء) ص ۵۶۔

۳۷۔ عابد علی عابد، "البدیع" (لاہور، مجلس ترقی ادب، اوّل ۱۹۸۵ء) ص ۴۔

۳۸۔ انیس ناگی، "تحقید شعر" (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء) ص ۳۹۔

۳۹۔ ن۔ م۔ راشد، "مقالات ن۔ م۔ راشد" مرتبہ شیمامجید (اسلام آباد، الممر، ۲۰۰۲ء) ص ۱۸۳۔

۴۰۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو:

i۔ افتخار جالب (مرتب) "نئی شاعری" (لاہور، نئی مطبوعات، اوّل ۱۹۶۶ء)

ii۔ جیلانی کامران "نئی نظم کے تقاضے" (لاہور، مکتبہ عالیہ، دوم ۱۹۸۵ء)

۴۱۔ اردو میں جدید لسانی تحریکوں یعنی ساختیات، پس ساختیات اور رد تشکیل کے حوالے سے مندرجہ ذیل کتب کا تفصیلی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

i۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء)

ii۔ ضمیر علی بدایونی "جدیدیت اور مابعد جدیدیت" (کراچی، اختر مطبوعات، ۱۹۹۹ء) صفحہ نمبر ۳۶۳ تا ۲۲۳۔

iii۔ قاضی قیصر الاسلام "فلسفے کے جدید نظریات" (لاہور، اقبال اکیڈمی، اوّل ۱۹۹۸ء) صفحہ نمبر ۲۸۳ تا ۱۳۔

iv۔ ڈاکٹر وزیر آغا "معنی اور تناظر" (سرگودھا، مکتبہ نردبان، ۱۹۹۸ء) صفحہ نمبر ۶۳ تا ۲۲۴۔

۴۲۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ "گلاب کے پھول" ص ۲۶-۲۵۔

۴۳۔ مکتوب بنام شیر محمد شعری، مرقومہ ۲۷ ستمبر ۱۹۷۰ء، مشمولہ "گلاب کے پھول" ص ۱۴۔

۳۴۔ یحییٰ امجد، ”پاکستانی عوامی ادبی کلچر کا پیش رو“ (مضمون) مشمولہ ”دستاویز“ لاہور (جلد ۲، شمارہ ۵، ۱۹۹۱ء) ص ۹۲۔

۳۵۔ ایضاً ص ۸۹۔

۳۶۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ”مجید امجد، آشوب زیست اور مقامی وجود کا تجربہ“ (مضمون) مشمولہ ”دستاویز“ لاہور، ص ۲۶۳۔

۳۷۔ یحییٰ امجد، ”پاکستانی عوامی ادبی کلچر کا پیش رو“ (مضمون) مشمولہ ”دستاویز“ لاہور، ص ۹۰۔

۳۸۔ ایضاً ص ۹۷۔

۳۹۔ حمید نسیم، ”کچھ اور اہم شاعر“ (کراچی، فنٹلی سنز) ص ۱۱۸ تا ۸۵۔

حمید نسیم نے جن اغلاط کی نشان دہی کی ہے ان میں سے چند ایک انہی کے بقول یہ ہیں:

i۔ ”صفحہ ۸۰ پر ایک شعر ہے

یہ کپاس کی کھیتوں کی بہاریں یہ ڈوڈوں کو چنتی ہوئی گلخزاریں
یہاں مجھے یہ کہنے کی ضرورت نہیں، کپاس اداس کا ہم وزن لفظ ہے۔ آماس، مقیاس، رقا ص کا ہم وزن نہیں۔۔۔۔ میں نے آج تک کسی اُن پڑھ پنجابی کو بھی کپاس تشدید کے ساتھ بولتے ہوئے نہیں سنا۔“ (ص ۸۷)

ii۔ ”نظم حسن کا دوسرا ہی مصرعہ یہ ہے بہارِ خلد مری اک نگاہِ فردوسیں، یہ بہارِ خلد کے بعد نگاہِ فردوسیں سراسر آورد ہے، نری بھرتی ہے۔“ (ص ۸۷)

iii۔ ”ص ۵۶ پر غالب کی زمین میں غزل بہت ہی عامیانه ہے۔ روح کی مدہوش بیداری کا ساماں ہو گئیں یہ مصرعہ ذوقِ سلیم پر گراں گزرتا ہے کہ مدہوش بیداری مہمل ترکیب ہے۔“ (ص ۸۷)

iv۔ ”جھیل کے تٹ پہ، گھنی چھاؤں میں جو گونجالی..... گونجالی کا لفظ میرے لیے نیا تھا۔ مجھے کبھی یہ گمان نہیں ہوا کہ میں اردو زبان کے تمام الفاظ سے واقف ہوں۔ سو میں نے مختلف فرہنگیں دیکھیں۔ یہ لفظ کہیں نہ ملا۔ پنجابی میری مادری زبان ہے اور میں اصلی پنجابی پر جو کھیتوں میں، ترنجنوں میں، چوپالوں میں بولی جاتی ہے کامل دسترس رکھتا ہوں۔ میں نے گونجالی کا لفظ آج تک پنجابی میں بھی نہ سنا نہ پڑھا تھا۔“ (ص ۹۰-۸۹)

v- آغاز گلستاں کو بہ مضرابِ خار چھیڑ مضراب کوئی ترانہ بیاہ بہار چھیڑ
بے ضرورت مفرس بیان اس لیے آیا کہ 'بہ' کے بغیر شاعر خار کا تانیہ باندھنے کی توفیق رکھتا تھا۔"
(ص ۹۳)

vi- "اب پھر مصرع دیکھئے پڑ مردہ شاخسار پہ جھک کر ستار چھیڑ، سارا باغ، درختوں کا سارا جھنڈ
مرجھا گیا ہے تو کیا مغنی بازی گر ہے کہ ان پر جھک کر ستار بجائے اور ستار بجانے کے لیے جھکنے کی
کیا ضرورت ہے۔" (ص ۹۴)

(نوٹ: جناب حمید نسیم نے اپنی مذکورہ بالا کتاب "کچھ اور اہم شاعر" میں مجید امجد پر "مجید امجد
ایک اور اہم شاعر" کے عنوان سے صفحہ ۸۵ تا ۱۱۸ جو مضمون تحریر کیا ہے اس میں انھوں نے مجید امجد کی
زبانِ دیباں کے حوالے سے بہت سے اعتراضات کیے ہیں جن میں سے چند ایک اوپر درج کر دیئے
گئے ہیں تاہم بعض مقامات پر خود حمید نسیم صاحب ٹھوکر کھا گئے ہیں۔ مثلاً درج بالا اعتراض نمبر ۴ میں
انھوں نے لفظ 'گونجالی' پر خاصی بحث کی ہے جبکہ یہ گونجالی نہیں 'گونجا کی' ہے۔ کلیاتِ مجید امجد مرتبہ
ڈاکٹر خواجہ محمد کریا، طبع اول ۱۹۸۹ء کے صفحہ ۷۶ پر یہ شعریوں درج ہے [مصنف]

جھیل کے تٹ پہ، گھنی چھاؤں میں جو گونجا کی
ناچتی سکھیوں کی بجتی ہوئی پائل کی وہ تان (

۵۰۔ امتیاز حسین، "مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ" غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم
اے (اُردو)، ص ۱۳۴۔

۵۱۔ خیر الدین انصاری، "اس کی سوچ لہکتی ڈال" (مضمون) مشمولہ "القلم" جھنگ، ص ۴۷۔

۵۲۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجئے:

i۔ امتیاز حسین، "مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ" غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم
اے (اُردو)، ص ۱۱۶ تا ۱۹۱۔

ii۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ "ادبی تنقید اور اسلوبیات" (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء) ص ۱۱
۲۸۳۔

iii۔ طارق سعید، "اسلوب اور اسلوبیات" (لاہور، نگارشات، ۱۹۹۸ء) ص ۲۷۳ تا ۲۸۱۔

۵۳۔ فرحانہ منظور نے اپنے تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) ۱۹۸۹ء، بعنوان "کلامِ مجید امجد کا

اشارہ اور فرہنگ“ کے صفحہ نمبر ۸۳ تا ۹۶ تک تراکیب کی جو فہرست دی ہے اس کی تعداد صرف ۴۳۰ ہے جو کہ درست نہیں۔

۵۴۔ رضیہ رحمان، ”لفظیات مجید امجد سماجی تناظر میں“ غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم فل (اُردو)

بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان، ۱۹۹۵ء، ص ۵۳۔

۵۵۔ ڈاکٹر محمد حسن، ”شنا ساچرے“ (کراچی، غفر اکیڈمی، اول، ۱۹۸۷ء) ص ۱۱۳ تا ۱۱۴۔

۵۶۔ دیکھئے جعفر طاہر کا شعری مجموعہ ”ہفت کشور“ (لاہور، گلڈن بلسنگ ہاؤس، ۱۹۶۲ء)۔

۵۷۔ پروفیسر نظیر صدیقی، ”مجید امجد کا شاعرانہ ارتقا“ (مضمون) مشمولہ ”اوراق“ لاہور (جلد ۲۵، شمارہ ۸،

اگست ۱۹۹۰ء) ص ۲۹۷۔

۵۸۔ سید عابد علی عابد، ”البیان“ (لاہور، مجلس ترقی ادب، اول فروری ۱۹۸۹ء) ص ۱۳۵۔

مزید تفصیل کے لیے دیکھیں: ”البیان“ از سید عابد علی عابد، صفحہ نمبر ۱۲۹ تا ۲۵۳۔

”ان صفحات پر عابد علی عابد نے تشبیہ، اس کی نوعیت، ضروری خصائص، اصطلاحی تعریفات کے تجربہ،

ارکان تشبیہ کے فنی انداز اور تشبیہ کی مشہور اقسام سے تفصیلی بحث کی ہے۔“

۵۹۔ ڈاکٹر رفعت اختر، ”علامت سے امیج تک“ (دہلی، نائش بک سنٹر، ۱۹۹۵ء) ص ۱۷۔

۶۰۔ پروفیسر ممتاز حسین، ”ادب اور شعور“ (کراچی، فضلی سنز، ۱۹۹۲ء) ص ۳۰۔

۶۱۔ i۔ انیس ناگی ”تنقید شعر“ ص ۸۳۔

ii۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے دیکھئے: ”البیان“ از سید عابد علی عابد، صفحہ نمبر ۲۵۵ تا ۳۲۲۔

”ان صفحات میں استعارہ کے ابتدائی مباحث، اصطلاح اور استعارہ، استعارے کے اجزا و دیگر فنی

مباحث اور اس کے ثانوی مباحث زیر بحث لائے گئے ہیں۔“

۶۲۔ سید عابد علی عابد، ”اُسلوب“ (لاہور، مجلس ترقی ادب، دوم ۱۹۹۶ء) ص ۱۹۴۔

۶۳۔ محمد ہادی حسین، ”زبان اور شاعری“ (لاہور، مجلس ترقی ادب، اول ۱۹۸۴ء) ص ۹۹۔

۶۴۔ جابر علی سید، ”استعارے کے چار شہر“ (ملتان، بیکن بکس، اول ۱۹۹۳ء) ص ۱۷۔

۶۵۔ سجاد نقوی، ”حدید اُردو نظم کے علامتی پیکر“ (مضمون) مشمولہ ”اوراق“ لاہور (شمارہ ۷، ۸، جلد ۱۲،

اگست ۱۹۷۷ء) ص ۲۴۔

۶۶۔ ڈاکٹر رفعت اختر، ”علامت سے امیج تک“ ص ۴۰۔

۶۷۔ تفصیل کے لیے دیکھئے: ڈاکٹر وزیر آغا ”معنی اور تناظر“ (سرگودھا، مکتبہ نردبان، ۱۹۹۸ء) ص ۵۱-۵۰۔

۶۸۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجئے:

i۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل، ”نئی علامت نگاری“ (الہ آباد، انجمن تہذیب نو پبلشرز، ۱۹۷۵ء) صفحہ نمبر ۳۳۵۔

ii۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ”جدید اردو شاعری میں علامت نگاری“ (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۵ء) صفحہ نمبر ۵۸۳۔

iii۔ ڈاکٹر انیس اشفاق، ”اردو غزل میں علامت نگاری“ (لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، اول (۱۹۹۵ء) صفحہ نمبر ۱۱۳۲۔

iv۔ ڈاکٹر سرور احمد، ”اردو اور ہندی رومانوی شاعری میں علامتوں کا مطالعہ“ (نئی دہلی، معیار پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء) صفحہ نمبر ۵۸۳۔

۶۹۔ امتیاز حسین، ”مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ“ غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ اے (اردو) ص ۸۱-۸۰۔

۷۰۔ ثکلیل الرحمن، ”علامت، قدیم ہندوستانی جمالیات کی روشنی میں“ (نئی دہلی، تہذیب انٹر پرائزز، ۱۹۸۹ء) صفحہ نمبر ۹۳۔

(ثکلیل الرحمن نے قدیم ہندوستانی جمالیات کو تین علامتوں اور بڑی کیفیتوں سے واضح کیا ہے

(الف) پہلی کیفیت بیداری کی ہے اور برہما اس کی علامت ہیں۔

(ب) دوسری کیفیت خواب کی ہے اور سمندر کی سطح پر وشنو اس کی علامت ہیں۔

(ج) تیسری کیفیت پر اسرار تخلیقی تحرک کی ہے اور شیو (نٹ راج) اس کی علامت ہیں مجید امجد کی

شاعری اور علامات میں انہی تینوں کیفیات کا رنگ نمایاں نظر آئے گا۔)

۷۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ”دائرے اور لکیریں“ (لاہور، مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۸۶ء) ص ۵۵۔

۷۲۔ سید عامر سہیل، ”مجید امجد بیاض آرزو بکف“ (ملتان، بکس بکس، ۱۹۹۵ء) ص ۱۱۰۔

۷۳۔ امتیاز حسین، ”مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ“ غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے

(اردو) ص ۸۸۔

- ۷۴۔ ڈاکٹر انور سدید، ”جدید اردو نظم کے علامتی پیکر۔ ہوا“، ”اوراق“ لاہور (جلد ۱۲، شمارہ ۸، ۷۷، اگست ۱۹۷۷ء) ص ۱۸۵۔
- ۷۵۔ امتیاز حسین، ”مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ“ غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ اے (اردو) ص ۹۳۔
- ۷۶۔ شمس الرحمن فاروقی، ”شعر، غیر شعر اور نثر“ (الہ آباد، شب خون کتاب گھر، بار دوم ۱۹۹۸ء) ص ۱۰۸۔
- ۷۷۔ شبلی نعمانی، ”شعر العجم“ (جلد چہارم) (لاہور، الفیصل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء) ص ۸۔
- ۷۸۔ ایضاً ص ۸، ۹۔
- ۷۹۔ شمس الرحمن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر“ ص ۱۰۹۔
- ۸۰۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے دیکھیں:
- i۔ ڈاکٹر رفعت اختر، ”علامت سے امیج تک“ صفحہ نمبر ۷۳ تا ۱۳۹۔
- (اس کتاب میں ڈاکٹر رفعت اختر نے پیکر تراشی کے معنوی و اصطلاحی مفہوم (ص ۷۳) پیکر نگاری کی تعریف (ص ۸۲) اور پیکر کی اقسام (ص ۹۴) کے حوالے سے تفصیلی بحث کی ہے۔)
- ii۔ ڈاکٹر شہپر رسول، ”اردو غزل میں پیکر تراشی“ (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، اول ۱۹۹۹ء) صفحہ نمبر ۱۵ تا ۷۵۔
- (ڈاکٹر شہپر رسول نے کتاب کے باب ”ادبی پیکر کا مفہوم“ میں جن مباحث پر تفصیلی رائے دی ہے ان میں پیکر کا مفہوم (ص ۱۷) پیکریت (ص ۳۱) پیکر کی قسمیں (ص ۴۲) پیکر کے عناصر (ص ۴۸) پیکر کی خصوصیات (ص ۵۳) پیکر تراشی کا عمل (ص ۶۲) اور پیکر تراشی کا عمل، نفسیاتی زاویہ (ص ۶۶) شامل ہیں۔)
- iii۔ ڈاکٹر توقیر احمد خاں، ”اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی“ (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، اول ۱۹۸۹ء) صفحہ نمبر ۷۱ تا ۹۸۔
- (ڈاکٹر توقیر احمد خاں نے مندرجہ بالا کتاب میں اقبال کی پیکر تراشی کو موضوع بنایا ہے تاہم پہلے باب میں پیکر تراشی کے فنی مباحث پر نہایت تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ باب اول میں چند اہم مباحث پر قلم اٹھایا گیا ہے ان میں پیکر تراشی، مفہوم اور ماہیت (ص ۱۷) پیکر اور مجاز (ص ۳۴)

پیکر اور تشبیہ (ص ۳۵) پیکر اور استعارہ (ص ۳۶) پیکر اور تشبیل (ص ۳۷) پیکر اور نمائندگات (ص ۳۹) پیکر تراشی کی قسمیں (ص ۵۹) پیکر تراشی کی اہمیت (ص ۷۲) خاص اہمیت کے حامل (ہیں۔)

iv۔ انیس ناگی، ”تنقید شعر“ (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء) صفحہ نمبر ۸۹ تا ۱۰۳۔

۸۱۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجئے: ڈاکٹر توقیر احمد خاں، ”اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی“، صفحہ نمبر ۹۹ تا ۲۴۲۔

۸۲۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ”مجید امجد، توازن کی ایک مثال“ (مضمون) مشمولہ ”نظم جدید کی کروٹیں“ (لاہور، مکتبہ میری لاہوری، اول ۱۹۷۴ء) ص ۹۴۔

۸۳۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، ”خن ور، نئے اور پرانے“ (حصہ دوم) (لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، اول ۱۹۸۱ء) ص ۱۵۷۔

۸۴۔ امتیاز حسین، ”مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اُسلوبیاتی مطالعہ“ غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اردو) ص ۵۳ تا ۵۰۔

۸۵۔ ڈاکٹر محمد حسن، ”شنا ساچرے“ (کراچی، غنفر اکیڈمی، اول ۱۹۸۷ء) ص ۱۱۳، ۱۱۲۔

۸۶۔ ڈاکٹر شہیر رسول، ”اردو غزل میں پیکر تراشی“، ص ۴۹۔

۸۷۔ ایضاً ص ۵۳۔

۸۸۔ ڈاکٹر سہیل احمد خاں، ”سر نیلزم“ (مضمون) مشمولہ ”ماہ نو“ لاہور (جلد ۴۴، شمارہ ۲، فروری ۱۹۹۱ء) ص ۳۔

۸۹۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ”پیش لفظ“ مشمولہ ”کلیات مجید امجد“ ص ۳۴۔

۹۰۔ حاجی بشیر احمد بشیر سے انٹرویو از راقم، بمقام رہائش گاہ حاجی بشیر احمد، ۸۲۔ چک ساہیوال، مورخہ ۷ جولائی ۲۰۰۰ء۔

۹۱۔ مجید امجد، ”قلب شب رفتہ“ (لاہور، نیا ادارہ، اول ۱۹۵۸ء)

۹۲۔ مجید امجد، ”میں کیوں لکھتا ہوں؟“ مشمولہ ”لوح دل“ مرتبہ تاج سعید (پشاور، مکتبہ ارڈنگ، اول

۱۹۸۷ء) ص ۲۸، ۲۷۔

۹۳۔ i۔ مجید امجد ”پیش لفظ: قوس خیال“ (کلیات حاجی بشیر احمد بشیر) (لاہور، خزینہ علم و ادب،

(۲۰۰۲ء) ص ۱۳، ۱۴۔

- ii۔ مجید امجد، ”پیش لفظ: توس خال“، قلمی مملوکہ راقم۔
- ۹۴۔ i۔ مجید امجد ”حرفِ اوّل“ مشمولہ سہ ماہی ”القلم“ جھنگ (مجید امجد۔ ایک مطالعہ) مرتبہ حکمت ادیب (جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ، اول ۱۹۹۳ء) ص ۵۸۹۔
- ii۔ مجید امجد ”حرفِ اوّل سانولے من بھانولے“، قلمی مملوکہ راقم۔
- ۹۵۔ مجید امجد، دیباچہ ”الاستدراک“ مشمولہ ”القلم“ جھنگ، ص ۶۱۰۔
- ۹۶۔ مجید امجد، ”حرفِ اوّل“ (بیاضِ عمر) مشمولہ ”القلم“ جھنگ، ص ۶۱۳۔
- ۹۷۔ i۔ مجید امجد، ”مصطفیٰ زیدی کی نظمیں“ (مضمون) مشمولہ ”المرحوم“ مرتبہ اشرف قدسی (لاہور، پنج پبلی کیشنز، ۱۹۷۲ء) ص ۲۲۹۔
- ii۔ مجید امجد، ”مصطفیٰ زیدی کی نظمیں“، قلمی مملوکہ راقم۔
- ۹۸۔ ڈاکٹر محمد امین، ”توجہ“ ص ۷۱، ۷۲۔
- ۹۹۔ مجید امجد، ”کیا موجودہ ادب رو بہ زوال ہے“ مشمولہ ”القلم“ جھنگ، ص ۶۱۶۔
- ۱۰۰۔ بحوالہ خورشید رضوی ”میں نے اس کو دیکھا ہے“ (مضمون) مشمولہ ”اوراق“ (ستمبر اکتوبر ۱۹۷۵ء) ص ۲۰۷۔

□ □ □

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کی شانِ دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پیسل

عبداللہ عتیق : 03478848884

صدر طاہر : 03340120123

حسین سیالوی : 03056406067

حاصل بحث

گزشتہ ابواب میں مجید امجد کے عہد، شعری روایت، سوانح و شخصیت اور نظم کے فکری و فنی پہلوؤں کا تفصیل سے مطالعہ کیا گیا ہے اور جدید اُردو شعری تناظر میں ان کے تخلیقی شعور اور طرز احساس کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ اس تجزیے سے حاصل شدہ نتائج کے مطابق بیسویں صدی میں نظم کا جو فکری و فنی تناظر بنتا ہے اور جو شعریات ظہور پذیر ہوتی ہیں ان کی تشکیل اور تخلیق میں مجید امجد کا کردار نمایاں ہے۔ گزشتہ ساٹھ ستر برسوں میں جدید ادب کے حوالے سے جو ڈسکورس ہوا ہے اس کے مطابق بیسویں صدی کی سیاسی، سماجی، تہذیبی، لسانی، نفسیاتی اور معاشرتی زندگی کے نمایاں ترین نقوش اور خدو خال اُردو نظم میں بہت واضح اور صاف انداز میں نظر آتے ہیں۔ اُردو نظم نے ادب کے بدلتے تقاضوں اور منقلب معاشرے کے طرز احساس کو اپنے اندر سمیٹا ہے۔ فکری اعتبار سے تنوع اور وسعت پسندی اور فنی حوالے سے چمک دار اور کھلا پن نظم کے مزاج کا حصہ بنے ہیں۔ نظم کی اس ترقی میں دوسرے شعرا کی طرح مجید امجد کی خدمات سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ فکری اور فنی اعتبار سے انھوں نے نظم کی حدود کو وسعت دی ہے اور نظم کے نئے اسلوب کو دریافت کرنے کی سعی کی ہے۔

یہ ایک دلچسپ امر ہے کہ مجید امجد کو ان کی وفات کے بعد دریافت کیا گیا ہے۔ اگرچہ خلیل الرحمن اعظمی، ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا اور مظفر علی سید وغیرہ نے ان کی زندگی ہی میں مضامین تحریر کیے تھے تاہم ان کی شاعری کے گہرے اور سنجیدہ مطالعہ کا رجحان اُن کی وفات کے بعد ہی دیکھنے میں آیا۔ یہ بات بھی درست ہے کہ مجید امجد کا کلام تو اتر کے ساتھ موقر ادبی جرائد میں شائع ہوتا رہا اور اس حوالے سے وہ خود بھی اس کا اہتمام کرتے رہے مگر عمر بھر ان کا رویہ گوشہ نشینی پر مبنی رہا۔ وہ ادبی مراکز سے دُور رہے، انھیں پبلک ریلیشننگ کا ہنر بھی نہیں آتا تھا اور نہ ہی وہ کسی ادبی تنظیم، گروہ یا تحریک سے عملی طور پر وابستہ رہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے دُور

کی ہاؤ ہو سے دور تخلیق شعر کا فریضہ سرانجام دیتے رہے۔ نتیجتاً انھیں اپنے عہد کے سکہ بند ناقدین کی توجہ حاصل نہ ہو سکی تاہم وفات کے بعد ان کے تخلیقی جوہر ناقدین پر کھلے اور اب انھیں بیسویں صدی کے نمائندہ شعرا میں شمار کیا جاتا ہے۔ ان کے مقابلے میں بہت سے شاعر ادبی مراکز کا حصہ رہے اور بہت سی غیر شاعرانہ وجوہات کی بنیاد پر ادبی افتخار پر چھائے رہے مگر ان کی موت کے بعد رفتہ رفتہ ان کا کلام بھی لوگوں کے ذہنوں، حافظوں اور یادداشتوں سے غائب ہوتا چلا گیا۔ جدید عہد میں جوش، احسان دانش، مخدوم اور بہت سے دیگر شاعروں کو مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے کہ زندگی میں تو انھیں عظیم شاعر اور استاد الاساتذہ تسلیم کیا گیا مگر مرنے کے بعد ان کے قارئین کا حلقہ رفتہ رفتہ کم ہوتا چلا گیا۔ اس کے مقابلے میں مجید امجد کے کلام کی صورت حال یکسر مختلف رہی کہ روز بروز ان کے پڑھنے والوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ یہاں ایک بات بھی واضح کرنا ضروری ہے کہ کسی شاعر کی قبولیت و مقبولیت کا اصل پیمانہ اس کی اپنی تخلیقی قوت ہوا کرتی ہے، کوئی بھی شاعر محض ناقدین کے سہارے زیادہ دیر تک زندہ نہیں رہ سکتا کیونکہ مصنوعی سہاروں پر فن کی عمارت زیادہ دیر تک نہیں ٹھہرتی۔ یہ تخلیق کار کی قوت ہی ہے کہ وہ نہ صرف اپنے ناقدین خود تلاش کر لیتی ہے بلکہ لوگوں کے ذہنوں، حافظوں اور دلوں میں اپنی جگہ بھی بنا لیتی ہے۔ اس حوالے سے مجید امجد کی شاعری پر اعتماد و اعتبار کیا جاسکتا ہے۔

مجید امجد کے شاعرانہ مقام و مرتبہ کے تعین کے لیے ضروری ہے کہ ان کے کلام کو ایک کلیت میں دیکھا جائے۔ اس باب میں ان کے کلام کا فکری اور فنی جائزہ لیتے ہوئے اس کا مختلف حصوں میں تجزیہ کیا گیا ہے: ان کی نظم و غزل اور اس کے موضوعات کی ترتیب، فنی حوالے سے ان کی تراکیب، لفظیات، عروضی تجربات اور ہیئت تبدیلیاں، نیز مختلف جزیات کی شکل میں بھی ان کا جائزہ لیا گیا ہے تاہم مجید امجد اور ان کے عہد کا ایک کلیت میں تجزیہ کرنا بھی ضروری ہے۔ بیسویں صدی کے جس فکری تناظر کو مجید امجد نے محسوس کیا ہے وہ یک رخا، سطحی، اکہرا اور سادہ نہیں ہے بلکہ یہ تناظر گونا گوں نظریات، فکری تال میل، تعمیر و تخریب اور متنوع رجحانات کے حوالے سے خاصا پیچیدہ ہے۔ اس پیچیدگی کے پس پردہ محرکات میں اس عہد کے سیاسی و سماجی حالات، نیا عالمی نظام اور بدلتے ہوئے معیارات کو دیکھا جاسکتا ہے۔ چونکہ بیسویں صدی ایک نئے معاشرے کو جنم دے رہی تھی اس لیے مختلف شعبہ ہائے زندگی میں پیچیدگی کا ذر آنا کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں تھا۔

ادب بھی انھی حالات میں نئی کروٹیں لے رہا تھا۔ پرانے، فرسودہ، خاک میں لٹھڑے ہوئے اور خون میں نہلائے ہوئے رجحانات کی جگہ جدید، طاقت ور اور عصری حیثیت سے ہم آئیز رجحانات پروان چڑھ رہے تھے۔ بیسویں صدی اپنے جلو میں کئی فکری تحریکوں کو ساتھ لے کر آئی تھی۔ مغرب میں فکری بیداری کی لہر، بیسویں صدی تک آتے آتے، سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی، نئی معاشی صورتِ حال، ذرائع ابلاغ کی فراوانی اور نئی تجارتی منڈیوں کی تلاش کے عمل سے کھنچاؤ کا شکار تھی۔ تجارتی سطح پر منڈیوں کی وسعت اور نئی منڈیوں کے حصول کی جدوجہد نے سرمایہ دارانہ نظام کو اگرچہ مستحکم کیا تاہم اس نظام کے داخلی تضادات بھی کھل کر سامنے آ گئے۔ مارکس، اینگلز اور پھر بعد میں لینن اور ٹروٹسکی نے مادی جدلیت کے تناظر میں ان تضادات کا سائنسی انداز سے مطالعہ کیا۔ دوسری طرف برصغیر کے حالات اجتماعی زوالِ آمدگی کے سبب نئے نوآبادیاتی نظام کے سامنے گھٹنے ٹیک چکے تھے۔ برصغیر میں مسلمان حکمرانوں نے امورِ سلطنت سے جس طرح عوام کو دُور رکھا اور عدم شمولیت کے جن خیالات نے پرورش پائی وہ بھی نوآبادیاتی سماج کے نمائندوں کو خوش آمدید کہنے کا سبب بنے۔ مغل دورِ حکومت اپنی تمام تر مضبوطی، حکمتِ عملی، سیاسی برتری، خوش حالی، عمارت سازی، آرٹ اور تہذیبی روایت کے باوجود عوامی سطح پر جدید تعلیم، ٹیکنالوجی کے حصول، سائنسی علوم و فنون، نئے عالمی حالات، رفاہِ عامہ کے کاموں (مثلاً سکول، جامعات، ہسپتال، نئے تحقیقی ادارے وغیرہ) کو حکومتی سرپرستی دینے اور عوام تک پہنچانے میں ناکام رہی۔ لامحالہ اس کھوکھلی شان و شوکت کو ایک دن دھڑام سے تو گرنا ہی تھا اور یہ منطقی انجامِ آپس کی خانہ جنگی نے بہت جلد سامنے لا کر دکھا بھی دیا مگر احساسِ شکست اور زوالِ آمدگی کے رویے نے اپنے اندر کے تضادات اور کوتاہیوں کا مطالعہ کرنے کی بجائے شدید انداز کی بے گانگی، تنہائی، افسردگی اور عدم تحفظ کے رویوں کو فروغ دیا۔ یہی وجہ ہے کہ بعض مسلمان اہل علم مثلاً سرسید اور ان کے ساتھیوں نے مسلمانوں کی تعلیمی اور علمی استعداد کی طرف توجہ دینے کی ضرورت پر زیادہ زور دیا اور انھیں جدید تعلیم سے آراستہ کرنے کی سعی کی۔ یقیناً اس مفاہمت پسندانہ رویے کو زوال پذیر نفسیات کے زیر اثر شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا اور اپنی الگ شناخت کے طور پر عدم تحفظ کے جذبے پر قابو پانے کی کوشش کی گئی۔ اس حوالے سے مذہبی طبقہ، جدید ترقی، تعلیم، مفاہمت اور صورتِ حال کو پوری طرح سمجھنے اور تجزیہ کرنے میں کامیاب نہ ہو سکا جس کی وجہ سے دو الگ طبقے

متوازی سطح پر ساتھ ساتھ چلتے رہے۔

بیسویں صدی برصغیر میں نوآبادیاتی نظام کے ساتھ طلوع ہوئی۔ انگریزوں کو برصغیر کی صورت میں ایک بہت بڑی منڈی ہاتھ لگ چکی تھی لہذا تجارت کے ساتھ ساتھ نئے افکار، نظریات اور شعور بھی رفتہ رفتہ معاشرے میں سرایت کرنے لگا۔ برصغیر پوری طرح نئی تہذیبی تبدیلی کے لیے تیار تھا۔ دوسری طرف عالمی سطح پر بھی نئے حالات جنم لے رہے تھے۔ پہلی جنگ عظیم اور روس کا بالشویک انقلاب بیسویں صدی کی پہلی دودھائیوں میں رونما ہوئے۔ یہ دونوں واقعات عام زندگی خصوصاً شعروادب کے حوالے سے بڑے اہم اور نتیجہ خیز ثابت ہوئے۔ فرانس، جرمنی، اٹلی اور خود برطانیہ میں نئے ادبی مباحث کا ایک سلسلہ نظر آتا ہے خصوصاً فرانس تو تقریباً ہر ادبی و علمی تحریک کے آغاز کا سرچشمہ بن گیا۔ جدیدیت کے حوالے سے نئے تناظرات سامنے آئے۔ ڈاڈا ازم، سربیلزم، امیج جزم ایسی تحریکوں نے اقدار کی شکستگی، بے چہرگی، لایعنیت کو موضوع بنایا اور ٹوٹ پھوٹ کے ماحول اور جڑتے تڑتے سماج میں تخلیق کار کی تخلیقی چیخ کو رد عمل کے طور پر پیش کیا۔ یہ تحریکیں جنگ کی ہولناکی، مٹے ہوئے تہذیبی ڈھانچے، صورت واقعہ کی دردناکی اور معروضی حقیقت کی زہرناکی کے خلاف تخلیق کار کا رد عمل تھیں۔ آگے چل کر عالمی حالات کی تبدیلی کے ساتھ یہی تحریکیں مختلف سمتوں میں سفر کرتی ہیں۔ تجریدی مکتبہ فکر، وجودیت کی لہر اور بعد ازاں جدید لسانی تحریکوں نے اپنے گرد و پیش کے حالات سے متاثر ہو کر شعروادب اور فکر و فلسفہ میں اپنا اظہار کیا۔ دوسری طرف روسی انقلاب نے بھی شعروادب پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ حقیقت نگاری، اجتماعیت کا شعور، انسان کے داخلی تضادات، سماجی عمل، فرد اور سماج کے رشتوں وغیرہ ایسے بہت سے موضوعات شعروادب میں متعارف ہوئے اور ایک نئے تنقیدی شعور کے ساتھ انقلابی تبدیلیوں کا پیش خیمہ ثابت ہوئے۔ انقلاب روس کے اثرات دیگر علاقوں کے ساتھ ساتھ برصغیر پر بھی پڑے اور انھی اثرات کے تحت اردو میں پہلی باقاعدہ ادبی تحریک کا آغاز ہوا۔ ترقی پسند تحریک کے بین السطور مقاصد میں انقلاب کا وہ جذبہ تھا جو معاشرے سے طبقاتی تضادات کو ختم کر دیتا ہے۔ ترقی پسند تحریک بلاشبہ اردو میں پہلی باقاعدہ اور سب سے بڑی فکری تحریک ثابت ہوئی جس نے ادب کو نئے موضوعات، اصطلاحات، تناظر اور تجزیے کے طریقے سے آشنا کیا مگر بعد میں اس تحریک کو حکومتی اور مذہبی طبقے کی شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا

اور اس پر پابندی عائد کر دی گئی۔ اگرچہ ترقی پسند تحریک تنظیمی سطح پر اپنی وسعت اور کارکردگی برقرار نہ رکھ سکی تاہم فکری اعتبار سے آج بھی اردو اور اس سے بڑھ کر عالمی سطح پر مارکس ازم کی نئی توضیحات سامنے آرہی ہیں یعنی ترقی پسندانہ فکری رجحانات آج بھی نئے ادبی و لسانی تناظر کی تشکیل کا سب سے بڑا اور اہم حوالہ ہیں۔ اردو میں حلقہ ارباب ذوق بھی ایک ادبی رجحان کی حیثیت رکھتا ہے۔ ترقی پسندانہ نظریات کے برعکس حلقہ میں لکھنے والے ادب میں انفرادی کارکردگی اور تخلیقی آزادی کے علم بردار ہیں۔ ان کے نزدیک لکھنا ایک انفرادی عمل ہے جو اجتماعیت، پارٹی لائین یا سیاسی مقاصد سے ہٹ کر اپنا اظہار کرتا ہے۔ حلقہ میں اگرچہ لکھنے والوں نے مصنف کی آزادی کا نعرہ بلند کیا تاہم یہ آزادی بے معنویت اور بے مقصدیت میں گم ہو کر رہ گئی۔ تجربہ کی ایک دبیز لہر نے لکھنے والوں کو اپنے معروض سے کاٹ کر رکھ دیا۔

دوسری طرف بیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی میں عالمی سطح پر جدید لسانی تحریکوں نے مقبولیت حاصل کرنا شروع کر دی۔ مغرب سے اُٹھنے والی لسانیاتی تحریکوں میں پہلے پہل ساختیات اور پس ساختیات کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ بعد ازاں رد تشکیل کے نظریات نے ادب و شعر اور فکر و فلسفہ کی پوری عمارت کو لرزہ بر اندام کر کے رکھ دیا۔ ساختیات کی تحریک بنیادی طور پر متن کے نئے طریقہ مطالعہ اور اس فکری نظام کی طرف اشارہ کرتی ہے جو متن کی معنویت کا ماخذ ہے۔ اس طریقہ مطالعہ میں متن کے اندر سے ایسے کوڈز اور کنونشن تلاش کیے جاتے ہیں جن کے باہمی رشتوں اور تفاعل سے معنویت کا نظام وجود میں آتا ہے۔ ساختیاتی طریقہ مطالعہ متن میں کثرت معنی کی تلاش کا عمل ہے اور اسے ایک باقاعدہ نظام کا درجہ دیتا ہے۔ ساختیاتی فکر زبان کو شفاف میڈیم تصور نہیں کرتی بلکہ زبان کو ثقافت کے تابع قرار دے کر متن میں معنویت کی کھوج کرتی ہے جب کہ رد تشکیلی نقطہ نظر کسی مربوط نظام کو سرے سے ماننے کو تیار نہیں۔ وہ متن میں کثرت معنی کی بجائے التوائے معنی کا قائل ہے جو کہ معنی کے افتراق کے سبب مسلسل التوا پذیر صورت میں رہتے ہیں۔ یوں ہم ساخت شکن رویے کے سبب متن کے بطون میں موجود ان کہی کے ذریعہ کہی گئی باتوں کو رد کرتے چلے جاتے ہیں۔ رد تشکیل کا یہ عمل چونکہ کسی معنوی تہہ کو ماننے سے انکاری ہے اس لیے یہ عمل جاری و ساری رہتا ہے اور قاری رد تشکیل کی رد تشکیل کے مظاہر دیکھتا چلا جاتا ہے۔

ان لسانی مباحث کے اثرات اردو زبان و ادب پر بھی مرتب ہوئے۔ ساٹھ اور ستر کی دہائی میں لسانی تشکیلات کا عمل زوروں پر نظر آتا ہے۔ "نئی شاعری" کے نمائندے روایتی زبان، اسلوب اور لہجے کو توڑ کر نئی زبان کے تجربات کرتے نظر آتے ہیں۔ لسانی تشکیلات کا تجربہ درحقیقت مروجہ ادبی ڈھانچے اور زبان پر عدم اعتماد کا اعلان تھا کہ معاشرہ جس پیچیدگی، الجھن اور کثیر معنویت سے دوچار ہے مروجہ ڈھانچہ اور زبان اس کو بیان کرنے سے قاصر ہے لہذا نئے زمانے اور ادب کے اظہار کے لیے نئی زبان کی ضرورت ہے۔

مجید امجد تک آتے آتے یہ تمام نظریات اور افکار اپنی تخلیقی سچائیوں اور تضادات کے ساتھ جلوہ گر تھے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ لسانی تشکیلات کا جو عمل ساٹھ اور ستر کی دہائیوں میں زور شور سے شروع ہوا اس کے واضح ابتدائی نقوش خود مجید امجد کے یہاں نظر آ جاتے ہیں۔ وہ بھی مروجہ لسانی ڈھانچے سے مطمئن نہیں تھے، انھوں نے بھی معنویت کی کثیریت کو نظم کے دائرہ کار میں لانے کے لیے مروجہ زبان سے انحرافات کیے۔ انھوں نے ارد گرد کے ماحول میں زبانوں کے اشتراک سے نئی زبان دریافت کی۔ مقامی زبانوں، بولیوں اور لہجے کی مٹھاس ان کے یہاں دیکھی جا چکی ہے۔ مجید امجد بھی روایتی تشبیہات، استعارات اور علامات سے بے زاری کا رویہ دکھاتے ہیں۔ اس خاطر انھوں نے نئی علامتیں اخذ کیں اور نئے تراکیبی نظام کو وضع کیا۔ یہ سبھی کچھ ان کے یہاں کسی تحریک یا جذباتی و سماجی دباؤ کے تحت نہیں ہوا بلکہ انھوں نے تخلیقی ضرورت کے تحت یہ تجربات کیے۔ اس طرح بحور و قوافی کا مروجہ ڈھانچہ بھی ان کے اجتہادی رویوں کی زد میں آیا، انھوں نے بحور کے تجربات کیے اور بہت سے ایسے اقدامات کیے جو کہ مروجہ عروضی ڈھانچے کی جکڑ بند یوں سے آزاد تھے۔ غرض لفظی، تراکیبی، عروضی اور علامتی سطح پر کیے گئے تجربات محض تجربات کی حد تک نہیں تھے بلکہ ان تجربات کے پس منظر میں معنویت کی تلاش اور نئے معاشرے اور سماج کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر اس کی پیچیدگی کو ادب کا حصہ بنانا تھا۔ اس معاملے میں انھوں نے کسی بیرونی دباؤ، تحریکی اثر اور طے شدہ فارمولوں پر عمل نہیں کیا۔ اس لیے ان کے یہاں یہ سبھی کچھ آہستگی، ست روی مگر تسلسل سے ہوا۔ وہ ہر لمحہ اپنی شاعری کو نیا کرتے چلے گئے۔ انھوں نے یک جہش قلم افکار اور فنی لوازمات سے بغاوت نہیں کی بلکہ رفتہ رفتہ اس میں تبدیلیاں لاتے گئے۔ حسرت اظہار کی کمی کو پورا کرنے کے لیے انھوں نے کاوش پیہم کی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہم

عصروں نے اس تبدیلی کو محسوس نہیں کیا۔ ان کے یہاں فکری اور فنی حوالوں سے تغیر کا عمل ایسا آہستہ تھا کہ ان کے ناقدین کو اس تبدیلی کا ادراک نہ ہو سکا۔ مجید امجد کی پہلے دور کی نظمیں دوسرے سے مختلف ہیں اس طرح دوسرے، تیسرے اور چوتھے دور کی شاعری ایک سطح پر اپنا رد و خود کرتی چلی جاتی ہے۔ معنی آفرینی کے اس عمل میں وہ خود کو ”نیا“ کرتے چلے گئے۔ ان کے یہاں ہر دور نئے سرے سے جنم لینے کے مصداق رہا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں کا مطالعہ تسلسل اور تاریخی ترتیب کا تقاضا کرتا ہے کہ انھیں پڑھتے وقت ”جستہ جستہ مطالعہ“ تفہیم کی غلط سمت اختیار کر سکتا ہے اس لیے ان کی شاعری کے بالاستیعاب مطالعہ کی ضرورت ہے، تبھی جا کر ان کے اندر رونما ہونے والی فکری اور فنی تبدیلیوں کا ادراک کیا جانا ممکن ہے۔ افکار و اظہار کا یہ تنوع اور بتدریج ارتقا مجید امجد کو ان کے دیگر معاصرین سے ممتاز بنا دیتا ہے۔ ان کے ہم عصر شاعروں مثلاً جوش، فیض، میراجی، راشد، اختر الایمان، منیر نیازی، احمد ندیم قاسمی غرض کسی شاعر کا مطالعہ کر لیں، بتدریج بلند تر ہونے اور ہوتے چلے جانے کا رویہ خال خال ہی نظر آئے گا جب کہ مجید امجد کے یہاں شاعری کا ہر دور اور ہر نظم دوسرے سے مختلف اور معنوی اعتبار سے خود کو جدا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فنی و فکری اعتبار سے حد درجہ روایتی موضوعات اور اسلوب کے باوجود وہ شعری سفر کے آخر تک اتنے مختلف، کثیر جہت اور نئے ہو جاتے ہیں کہ نئی شاعری، اجتہادی رویے اور امکانات کے ذریعہ ہونے لگتے ہیں۔ یہ ان کی شاعری کے عدم تسلسل کے ساتھ مطالعہ ہی کا نتیجہ ہے کہ ان کی آخری دور کی نظموں کو بے ترتیب، منتشر، خام اور خارج از وزن قرار دیا گیا تاہم ان کے شعری تسلسل میں دیکھا جائے تو ان نظموں میں تپسیا، ریاضت، گہرائی اور معنی میں غوطہ زنی کی سی کیفیت کا احساس ہوگا۔ مجید امجد کے شعری مقام و مرتبہ کے تعین میں یہ پہلو نہایت اہمیت کا حامل ہے اور یہ حوالہ انھیں اپنے ہم عصروں سے ممتاز اور اہم بناتا ہے۔

مجید امجد کے شعری سفر کی تفہیم میں ایک المیہ اور بھی درپیش رہا اور وہ ان کے کلام کی اشاعت کا تھا۔ ان کی زندگی میں ان کا صرف ایک مجموعہ کلام ”شب رفتہ“ (۱۹۵۸ء) کے نام سے نیا ادارہ لاہور کی جانب سے شائع ہوا۔ یہاں یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ یہ ان کے کڑے انتخاب کا نتیجہ تھا۔ تقریباً اتنا ہی کلام ان کے انتخاب کی نذر ہو گیا۔ کلیات مجید امجد مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا میں اس کلام کا (جو ”شب رفتہ“ میں جگہ نہ پاسکا تھا) جائزہ لیں تو وہ معیار و مقدار ہر دو لحاظ

سے کم نہیں ہے۔ غرض یہ کہنا غلط نہیں کہ مجموعہ کلام کی اشاعت کے حوالے سے وہ خاصے ”ست“ واقع ہوئے تاہم موقر ادبی رسائل و جرائد میں وہ تواتر کے ساتھ شائع ہوتے رہے اور ان رسائل کے مدیران مجید امجد سے اشاعت کی غرض سے کلام کا تقاضا بھی کرتے رہے۔ یوں رسائل اور جرائد کی فائلیں ملاحظہ کی جائیں تو یہ اندازہ لگایا جانا مشکل نہیں کہ ان کا بیشتر کلام ادبی جرائد میں بکھرا پڑا ہے اور رسائل میں شائع شدہ کلام اس لیے بھی مزید اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ وہ وقتاً فوقتاً اسے تبدیل کرتے رہتے تھے اور آخری مرحلے تک پہنچتے پہنچتے کلام کافی حد تک تبدیل ہو چکا ہوتا تھا۔ رسائل میں موجود نظموں کا کلیات میں موجود نظموں سے متنی تقابل کریں تو تقریباً ہر نظم میں ترمیم و تبدیلی کا پتہ چلتا ہے۔

یوں ایک بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ مجید امجد کی شعر گوئی محض شعری انبساط اور تخلیقی حظ کے حصول تک محدود نہیں تھی بلکہ وہ شاعری کو طرز حیات اور اسلوب زیست کے طور پر لیتے ہیں۔ انھوں نے ایک ایک نظم پر اور ایک ایک لفظ پر سوچا، سمجھا اور اسے غور و فکر کے بعد استعمال کیا۔ پھر ہمارے تخلیق کاروں کے عمومی رویے کے برعکس انھوں نے جو لکھا اسے حرفِ آخر اور صحیفہ آسمانی نہیں سمجھا بلکہ اس پر غور و فکر کرتے رہے اور مناسبت کے ساتھ اس میں ترمیم و اضافے بھی کرتے رہے۔ اس رویے سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں: پہلی تو یہ کہ وہ شعر کو بھرپور شعوری کاوش قرار دیتے ہیں اور آمد کے روایتی تصور کی (جو ایک شاعر کی فکری و فنی کوتاہیوں میں بطور ڈھال اور راہ فرار کا درجہ رکھتا ہے یا پھر کسی شاعر کو تقدس عطا کر کے اسے انسانی درجہ سے بلند کر کے ناقابلِ خطا ہستی اور دیوتا کے سنگھاسن پر بٹھا دیتا ہے) نفی کرتے ہیں۔ دوسری بات جو واضح ہو کر سامنے آتی ہے وہ ان کا بھرپور تنقیدی شعور ہے۔ یہ تنقیدی شعور محض شعر و ادب کا نہیں بلکہ وہ زندگی، مظاہر، انسان، اُس کے مسائل، کائنات اور فطرت کا بھی تنقیدی شعور رکھتے تھے۔ انھوں نے نہایت قرینے سے زندگی کو اپنے متعلقات کے ساتھ شعر کا روپ دیا ہے۔ اُن کا یہ شعور زبان، بیان، اظہار اور روایت کے اخذ و قبول کی صورت میں بھی سامنے آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجید امجد نے شاعری کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا مظہر بنا لیا تھا۔ ان کے معاصرین کا جائزہ لیں تو شعر و ادب کے حوالے سے شاید بہت کم لوگ ایسے نظر آئیں گے جنھوں نے شاعری کو اسلوب زیست یا طرز حیات کا درجہ دیا ہو اور اتنی ریاضت اور محنت شاعری میں باہم پہنچائی ہو جتنی کہ مجید امجد کے

حصے میں آئی ہے۔ بیسویں صدی کے نمائندہ اردو شاعروں کو بطور نمونہ ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ فیض، مجاز اور دوسرے ترقی پسند شعرا کے یہاں شاعری ایک خاص مقصد کا تعین کرتی ہے اور ایک دائرے کی پابند ہو کر مقاصد کے حصول کی کوشش کرتی ہے۔ اس لیے بیشتر ترقی پسند اس مقصدیت کے حصول اور اظہار میں شعری جمالیات کو ثانوی درجہ دیتے ہیں۔ یوں ریاضت، محنت اور شعر سے مسلسل جڑے رہنا ان کے دائرہ عمل سے باہر ہے۔ ترقی پسندوں میں فیض اگرچہ نمائندہ شاعر کا درجہ رکھتے ہیں تاہم فیض کے یہاں نظم کو بنانے، سنوارنے اور ان میں ترمیم کرتے رہنے اور کرتے چلے جانے کا رویہ نہیں ملتا۔ میراجی کو حلقہ ارباب ذوق کا حاصل قرار دیا جاسکتا ہے اور وہ زندگی کو آزاد فضا میں سوچنے کی جرأت بھی کرتے ہیں مگر ان کا تخلیقی و فور اور طبعی لا پرواہی نظم کی تیسری یا چوتھی قرأت میں حائل ہے۔ اسی طرح راشد کرافٹ کے اعتبار سے مضبوط ہیں تاہم اسلوب کی ورائٹی یا تغیر پذیری کے آثار بہت کم کم ملتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں مجید امجد مسلسل سوچتے رہنے والے شاعر ہیں۔

دوسرے لفظوں میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مجموعہ کلام کی اشاعت، ادبی مراکز سے جڑت اور مرکزی ادبی دھارے سے وابستگی ایسے ہنرمند مجید امجد کو نہیں آتے تھے۔ راشد اور فیض کے ہم عصر ہونے کے باوجود مجید امجد کا پہلا اور آخری شعری مجموعہ ان۔م۔ راشد کے ”ماورا“ اور فیض کی ”نقشِ فریادی“ سے تقریباً سترہ سال بعد شائع ہو سکا۔ اس صورتِ حال میں بھی مجید امجد کے شاعرانہ مقام و مرتبے کا تعین کرنا خاصا مشکل ہو جاتا ہے۔ ”شبِ رفتہ“ اگرچہ خاصی اہمیت کا حامل ہے اور اس میں مجید امجد کی شعری اُچھ کے تمام تراکمات مل جائیں گے تاہم ان کی شاعری کا اہم ترین دور بھی ۱۹۵۸ء کے بعد کا ہی ہے۔ خصوصاً آخری چھ برسوں کی شاعری خصوصی توجہ کی مستحق ہے۔ یہ شاعری مجموعی صورت میں وفات کے بعد ہی ناقدین کے سامنے آسکی۔

وفات کے بعد مجید امجد کی شاعری کا دوسرا مجموعہ ”شبِ رفتہ کے بعد“ (۱۹۷۶ء) میں شائع ہوا۔ یہ اگرچہ بہت اہم کتاب تھی مگر اشاعتی ٹیم کی عدم توجہی، لا پرواہی اور غفلت کی وجہ سے یہ بے شمار پروف کی اغلاط اور متنی اختلافات کا مرقع بن کر رہ گئی اور اس پر طرہ یہ کہ کتاب شائع ہونے کے فوراً بعد کہیں غائب ہو گئی۔ یوں مجید امجد کی تفہیم کا ایک اہم باب کھلنے سے پہلے ہی بند ہو گیا۔ بعد ازاں تاج سعید، شمیم حیات سیال، ڈاکٹر خواجہ زکریا وغیرہ نے کئی انتخاب شائع کیے تاہم

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کا مرتب کردہ کلیات جو پہلے ۱۹۸۹ء اور بعد میں "طبع نو" کے ساتھ قمبر ۲۰۰۲ء میں شائع ہوا، بہت مقنن کے اعتبار سے سب سے زیادہ اہم اور قابل اعتبار ہے۔ علامہ مجید امجد کی اشاعت کے اس تسلسل کے باعث ناقدین کے بڑے طبقے نے ان کی طرف توجہ کی ہے اور ان کے شعری تنوع اور فکری و فنی پہلوؤں کو مد نظر رکھتے ہوئے انھیں بیسویں صدی کے اہم ترین شعرا میں شمار کیا ہے۔

مجید امجد کی بنیادی وجہ شہرت ان کی نظم نگاری ہے۔ جدید اردو نظم کو موضوعاتی اور اسلوبیاتی حوالوں سے انھوں نے بہت متاثر کیا ہے۔ انھیں ناقدین کا بڑا حلقہ اب بیسویں صدی کے نمائندوں میں شمار کرتا ہے تاہم ایک مضافاتی علاقے سے نسبتاً اہل زبان نہ ہونے کے جبر اور شاعری میں اس خطے کے ثقافتی مظاہر کی تصویر کشی ایسے عوامل ہیں جن کے باعث ناقدین کا ایک طبقہ انھیں دوسرے درجے کے شعرا میں بھی شمار کرنے پر آمادہ نہیں ہے۔ یہ تو ایک علمی بحث اور تعصبات کی بات ہے کیونکہ کوئی ناقد اپنی تمام تر غیر جانب داری کے باوجود چند مخصوص تعصبات سے آزاد ہو کر معروضی انداز اختیار نہیں کر سکتا (نہ بحیثیت انسان یہ ممکن ہے) اس لیے آراء میں افراط و تفریط کا سلسلہ بلا جواز نہیں تاہم بڑا حلقہ مجید امجد کی نظم کا قائل ہے۔ اگر جدید اردو نظم کے مجموعی منظر نامے کو دیکھیں تو اردو میں ترقی پسندانہ، حلقہ ارباب ذوق اور جدیدیت کے حامل نظریات ہی نظر آتے ہیں۔ شاعری میں فیض ترقی پسند تحریک، میراجی حلقہ ارباب ذوق اور راشد اور اختر الایمان جدیدیت کی روایت کے نمائندہ کہلائے جاسکتے ہیں۔ یہ شاعر اپنے اسلوب، انداز بیان اور اظہار کے رویوں میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ان کے مقابل مجید امجد کسی تحریک یا رجحان کے نمائندہ نہ ہونے کے باوجود فکری اور فنی حوالوں سے ان سے مختلف ہیں بلکہ بعض معاملات میں وہ ممتاز حیثیت بھی رکھتے ہیں۔

مجید امجد کی نظم کو ایک کلیت میں دیکھیں تو وہ موضوعاتی سطح پر سماجی، تہذیبی، فلسفیانہ، سائنسی شعور پر مبنی اور صوفیانہ افکار کی حامل ہے۔ ان بنیادی موضوعات کے گرد چھوٹے چھوٹے بہت سے ضمنی موضوعات کے دائرے ہیں۔ وقت، موت، ارتقا، سماجی تبدیلیاں، لوکیل کی اہمیت، رومانویت ایسے بہت سے دائرے ہیں جن میں وہ اپنے افکار کو عکس بند کرتے ہیں۔ بلاشبہ یہی موضوعات ان کے معاصرین میں بھی نظر آجائیں گے کیونکہ ہم عصر ہونے کے ناطے عہد اور

معروضی واقعیت ایسے عناصر بھی شعرا کے یہاں ایک ہی تھے مگر انھیں دیکھنے، سمجھنے، پرکھنے اور تخلیقی تجربہ بنانے کا انداز جدا جدا تھا۔ فیض اور ن۔م۔راشد کی سامراج دشمنی کے زاویہ نظر مختلف منطقوں سے متعلق ہیں، جنسی اور لمسیاتی اعتبار سے راشد اور میراجی کے تجربات اور اظہار یہ امتیازی نقاط کا حامل ہے۔ بالکل اسی طرح مجید امجد کے یہاں سماج، جنس، تہذیب اور عروض کو سمجھنے کا انداز یکسر مختلف ہے۔ اس لیے ایک سطح پر تقابلی جائزہ معروضی مطالعہ کی نسبت موضوعی صورتِ حال اختیار کر سکتا ہے تاہم ان شعرا کے اسلوب، رنگ اور امکانات کو آج کی شعری صورتِ حال میں دیکھیں تو یہ تجزیہ کرنا مشکل نہیں ہوگا کہ آج اور آنے والے عہد کا جو شعری مزاج، اسلوب اور حیثیت متعین ہوتی ہے اس میں بیش تر اثر مجید امجد کے شعری آہنگ کا ہے خصوصاً ساتھ کی دہائی کے بعد شاعری میں موضوعات کا جو پھیلاؤ آیا ہے اور نظم جس طرح اپنے عروض اور ماحول سے جڑی ہے اس کی تخلیق میں مجید امجد بطور رول ماڈل کے سامنے آتے ہیں۔ راشد اور میراجی کی شعری روایت کا دائرہ پھیلنے کی نسبت سنا ہے البتہ فیض ان دونوں شاعروں کے لیے قابلِ تقلید رہے ہیں کیونکہ فیض نے نظم کو روایت کے ساتھ ہم آمیز کر دیا ہے اور روایتی علائم کو آج کی عصری صورتِ حال میں ڈھالا ہے۔ اس کے مقابلے میں مجید امجد نے اپنا الگ شعری جہان بسانے کی سعی کی ہے۔ وہ موضوعات کو روایت سے آزاد اور خود مختار صورت میں استعمال کرتے ہیں اور موضوعات کی تکرار کی بجائے نئے سے نئے منطقوں کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ اس لیے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ مجید امجد کی نظم فکری پھیلاؤ اور موضوعاتی ندرت کے اعتبار سے اپنے ہم عصروں کی نظم سے مختلف، پیچیدہ اور بلند ہے۔ ان کے یہاں ہر لمحہ تبدیلی اور تفکر کا رنگ ہے، وہ نئے طور اور نئی برق تجلی کی تلاش میں رہتے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے بعض ایسے موضوعات اور نکات کو چھیڑا ہے جو ان کے ہم عصروں میں نہیں پائے جاتے مثلاً قدیم تہذیبی اور جدید سائنسی شعور۔ ان کی بہت سی نظمیں اس حوالے کو مضبوط اور مربوط کرتی ہیں۔ یوں اردو کی شعری روایت میں مجید امجد کا شعری مقام و مرتبہ متعین کرتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو نظم کے موضوعاتی پھیلاؤ، امکانات اور آنے والے شعری اسلوب کے تعین کے تناظر میں مجید امجد نظم نگاری میں ایک روحان ساز اور روایت ساز شاعر کی حیثیت رکھتے ہیں۔

زیر نظر کتاب میں اگرچہ مجید امجد کی نظم کو زیر بحث لایا گیا ہے تاہم ان کی غزل بھی فکری

اور فنی حوالے سے قابل قدر حیثیت رکھتی ہے۔ شعری تخلیقات میں غزل بظاہر مجید امجد کی بے تو جہی کا شکار ہوئی ہے تاہم اکسٹھ غزلیں اور چند نظم نما غزلیں ان کے اسلوب کا تعین کرنے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ ان کی شاعری کے تاریخ وار مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ ان کا تخلیقی اظہار ہمہ وقت نظم کے مختلف پیرائے تلاش کرتا رہا تاہم اس کیفیت کے تسلسل میں جہاں کی واقع ہوئی وہاں غزل نے اپنا روپ سروپ دکھایا۔ بیسویں صدی میں فراق، ناصر کاظمی، فیض، مجروح اور ان سے ذرا پہلے جگر، حسرت، یگانہ، اصغر اور فانی غزل کو نیا آہنگ دے چکے تھے۔ ان شعرا کے یہاں جو غزل جلوہ گر ہوئی ہے اس میں روایت کے ساتھ ساتھ انفرادی استعداد کو بھی نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ یہ شاعر غزل کے ممکنہ پیرایوں، موضوعات اور اسالیب کو بھی کامیابی سے برت چکے تھے اس لیے ان کی موجودگی میں ایک الگ آہنگ قائم کرنا، ناممکن نہ سہی مشکل ضرور تھا۔ پھر بھی مجید امجد نے اپنی غزل کو ان سے الگ کرنے کی شعوری کوشش کی۔ انھوں نے غیر روایتی موضوعات، لفظیات، تراکیب اور اسلوب کو غزل سے متعارف کروایا، ساتھ ہی ساتھ نہایت کامیابی سے خود کو انٹی غزل رجحانات سے بھی بچائے رکھا۔ ان کے یہاں بغاوت کی بجائے نئے پن کا احساس ہوتا ہے۔ اسی طرح غزل کی محفلانہ روایت کے اشارے بھی ان کے یہاں بہت معدوم ہو جاتے ہیں۔ وہ اپنی طرف خود اپنی نگاہ سے دیکھنے یا پھر معروض کے ساتھ جوڑ کر دیکھنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ گلاب کے پھول ہوں یا صراحی میں زگس کے پھول وہ ہر حوالے کو ذاتی تجربے کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں۔ اس رویے کے سبب ان کی غزل عام ڈگر سے ہٹ جاتی ہے۔

مجید امجد کی نظم میں انفرادیت کا ایک پہلو مقامی تہذیب سے جڑنے کا ہے۔ وہ اپنے ارد گرد کے حالات و واقعات، تہذیبی تسلسل اور زبان کے برتاوے سے غافل نہیں ہیں۔ ان کے یہاں جو مناظر بنتے ہیں ان میں اپنے ماحول کی بوباس پائی جاتی ہے۔ مجید امجد کو وادی سندھ کی تہذیب کے نمائندہ کے طور پر دیکھا گیا ہے۔ ان کی شاعری میں جو موضوعات اور ماحول ملتا ہے وہ اس پہلو کی طرف واضح اشارہ کرتا ہے۔ نظموں کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنی غزلوں میں بھی اس تہذیبی رچاؤ کی جھلک دکھائی ہے۔ انھوں نے غزل کے روایتی ماحول، عجمی بوباس، علام ورموز اور موضوعات سے خود کو شعوری سطح پر الگ کیا ہے اور اس کی بجائے مقامی فضا کو غزل کا حصہ بنایا ہے۔ وہ گل و بلبل، روایتی عشقیہ مزاج اور دیگر علام ورموز کی بجائے اپنے ارد گرد پھیلے زندہ اور جیتے

جاگتے ماحول کی، کاسی کرتے ہیں۔ ان کی غزلیں، دس سوز اور کرب کی نمائندہ ہیں وہ مصنوعی یا درآمد شدہ نہیں بلکہ اس کی پرورش اسی زمین میں ہوئی ہے۔ اس اعتبار سے مجید امجد غزل گوئی میں اپنے بہت سے معاصرین سے مختلف ہو جاتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے غزل کو فنی حوالوں سے بھی دیکھا ہے اور ایک تخلیقی دائرے میں رہتے ہوئے ردیف و قوافی کے تجربات کیے ہیں۔ ان کی غزل میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اس کا تعلق بھی موضوع کی مناسبت سے ہے۔ وہ بہت سے ایسے لفظ غزل میں کامیابی سے کھپا دیتے ہیں جو ابظاہر غزل کے مجموعی مزاج سے مختلف نظر آتے ہیں۔

ساتھ اور ستر کی دہائی میں ہونے والے لسانی تجربات مروّجہ شعری نظام پر عدم اعتماد کا اعلامیہ ہیں۔ ان تشکیلات میں سب سے زیادہ زیر بحث غزل کی ہی صنف رہی ہے۔ جدید شاعر غزل کے مزاج، ماحول، زبان اور فضا کو عصری حسیت کے حوالے سے ناکافی خیال کرتے ہیں اور نئی سیاسی و سماجی صورت حال کو نئے ادبی اور لسانی تناظر میں سمجھنے پر زور دیتے ہیں۔ انھوں نے غزل کے ظاہری اور باطنی ڈھانچے کو کلیشے سمجھتے ہوئے اس سے بغاوت کا اعلان کیا۔ نتیجہ صاف ظاہر ہے کہ ردِ عمل کی اس فضا میں انٹی غزل رویے کو فروغ حاصل ہوا۔ اس دور میں نظم مغربی اثرات کے تحت اپنے نئے مزاج سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کر رہی تھی جب کہ غزل روایتی فضا اور عجمی بوباس سے بغاوت کر کے نئی زبان میں اپنے اظہار کے راستے تلاش کر رہی تھی۔ ردِ عمل کی اس فضا میں غزل اپنے معتدل رویے کی بجائے مخالفت کے منطقے تک سفر کرتی ہے۔ توڑ پھوڑ اور ”نئے پن“ کے جنوں میں تخلیقیت کا معیار خاصا متاثر نظر آتا ہے۔ اس سارے ماحول میں مجید امجد نے غزل کو ردِ عمل کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ انھوں نے نہایت کامیابی سے تخلیقیت کو برقرار رکھتے ہوئے غزل کے عمومی مزاج کو تبدیل کرنے کی کوشش کی۔ اگرچہ اپنی ایک غزل ”روئے عالم تھا جس کی جولاں گاہ“ میں لفظ کو توڑتے ہیں اور اُسے ”نئی غزل“ کے رنگ میں کہنے کی کوشش کرتے ہیں تاہم یہ ان کی پہلی اور آخری کوشش ثابت ہوتی ہے اور وہ فوراً اپنے تجربوں کو ہی تخلیقی سطح پر محسوس کرنے لگتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ فراق، ناصر کاظمی اور فیض اُس دور میں غزل کی اہم آوازیں تھیں اور یہ شاعر اپنے مخصوص مزاج کے حوالے سے اپنی شناخت بھی رکھتے تھے تاہم مجید امجد کی غزل ان سے مختلف اور الگ تھلگ نظر آتی ہے۔ اُن کی غزل نہ تو ترقی

پسندی کی روایت میں رومان و حقیقت کے امتزاج پر مبنی ہے اور نہ ہی اس میں مین کی آوازیں سنائی دیتی ہیں بلکہ وہ غزل کو خالصتاً اپنی ذاتی واردات بنا دیتے ہیں۔ یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے کہ مصرعوں و بیئت کے تجربات کو پسند کرنے والا اور ہر نظم کی نئی ہیئت بنانے والا شاعر کیوئے غزل کے دو مصرعوں میں پابندی کے ساتھ اپنی بات کہہ سکتا ہے؟ مگر ان کی غزلیات کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ وہ مصرعوں میں پابندی کے ساتھ نہ صرف بات کہہ سکتے ہیں بلکہ اُسے کئی سطحوں سے قاری کو محسوس کروا سکتے ہیں۔ مختصر لفظوں میں ان کی غزل نے تہذیبی اور لسانی منطقے کی تلاش کا سفر ہے ایک ایسا سفر جو دوسرے غزل گو شعرا سے مختلف اور کہیں کہیں امتیازی اور انفرادی حیثیت بھی رکھتا ہے۔

مجید امجد کی شاعری کے فکری پہلوؤں میں بہت سے ایسے ہیں جو اپنے معاصرین سے مماثل یا امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ ایک ہی عصر، تناظر، روایت اور معروضیت میں رہتے ہوئے بہت سے مماثل موضوعات ہر شاعر کے یہاں متوازی سطح پر رونما ہوتے رہتے ہیں اور یہ کوئی عیب یا اتفاق نہیں بلکہ یہ شاعر کا خارجی دنیا کے ساتھ محسوساتی رابطے کا منطقی نتیجہ ہے۔ راشد، میراجی، فیض اور مجید امجد وغیرہ کے بارے میں جو عمومی تنقیدی آرا پڑھنے کو ملتی ہیں اس کے تفصیلی مطالعہ سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ان نمائندہ شعرا کے یہاں بہت سے موضوعات ایک سے ہیں۔ کہیں عام اور کہیں شدت کے ساتھ ہر شاعر نے اپنے سماجی، تہذیبی، معاشرتی، سیاسی، لسانی اور ادبی عناصر کو اپنی شاعری میں کھپایا ہے، اس کے علاوہ اپنے عہد کی ادنیٰ بدلتی صورت حال اور تغیر پذیر رویوں کو ہر شاعر نے موضوع بنایا ہے مثلاً اپنے اپنے انداز سے فیض، راشد اور مجید امجد نے معاشرے کے عدم توازن، سامراجی ڈھانچے، سیاسی و معاشرتی رویوں اور فرد کی داخلی کیفیات کو نظم کیا ہے۔ اس طرح میراجی اور مجید امجد نے ایک فرد کی نفسیاتی کیفیات اور الجھنوں کو اپنے تناظر میں دیکھا ہے، غرض مماثلات کا پورا ڈھانچہ تشکیل دیا جاسکتا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر کس طرح ہر شاعر اپنا الگ رنگ و آہنگ کا نظام رکھتا ہے۔ سوال کی طرح اس کا جواب بھی سادہ مگر اسی قدر پیچیدہ ہے۔ یہاں سیف الدین سیف کی کہی ہوئی بات بلا جواز نہیں لگتی ہے کہ دنیا کی کوئی بات نئی بات نہیں البتہ انداز بیان بات کو بدل دیتا ہے۔

اس تناظر میں دیکھا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک شاعر کا بات کہنے کا انداز ہی اُسے دوسروں سے مختلف کرتا ہے۔ بلاشبہ شاعر کا تقلیدی عمل کسی نہ کسی صورت میں اپنے جلوے دکھاتا ہے

مگر تخلیقی عمل اس قدر پیچیدہ، گنجلک اور دائرہ در دائرہ پھیلا ہوا ہے کہ اس کا صحیح استعمال ہر شاعر نہیں۔ یہ ایک تجریدیت کی فنائیت ہے جہاں کوئی بات حتمی طور پر نہیں کہی جاسکتی۔ دوسرا یہ کہ شاعر کی زبان اور اس کا استعمال ہے۔ یقیناً اس کے ذریعہ ایک شاعر کی انفرادیت کو تلاش کرنا ممکن ہے۔ ایک شاعر زبان، بیان، ذخیرہ الفاظ اور اپنے ذاتی مشاہدے و مطالعہ کو کس طرح استعمال کرتا ہے۔ اسی طرح بیست و بجزور کا استعمال، تشبیہات و استعارات کا استعمال، علامت و رموز کا نظام اور تراکیب و مرکبات ایسے فنی آثار ہیں جس سے ایک شاعر اپنی انفرادیت قائم رکھتا ہے اور انہی کے متنوع استعمال سے ایک شاعر دوسرے سے الگ اور منفرد ہو جاتا ہے۔

مجید امجد کی شاعری کے مطالعہ میں اس پہلو کو خصوصی توجہ دینے کی ضرورت ہے کیونکہ شاعری کے فنی اسالیب کو جس انداز میں انھوں نے برتا ہے وہ انداز انھیں نہ صرف اپنے ہم عصروں سے بلکہ جدید شاعری کے مجموعی تناظر سے بھی الگ اور ممتاز کرتا ہے۔ جدید اردو شاعری میں مجید امجد کے مقام کے تعین میں ان کے فنی حوالوں سے صرف نظر کرنا ناممکن ہے کیونکہ اردو شاعری میں فنی حوالوں سے تکمیل پسندی کا جو رجحان مجید امجد کے یہاں ملتا ہے وہ کسی اور شاعر کے حصے میں نہیں آیا۔ وہ ہر لمحہ نئے سے نئے سفر کی راہیں تلاش کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر مجید امجد کے یہاں ہیئتی تجربات قابل غور ہیں۔ انھوں نے شاعری میں جس قدر ہیئتی تجربات کیے ہیں وہ کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتے۔ یہ ایک دلچسپ امر ہے کہ ان کی شاعری کا آغاز نہایت روایتی اصناف اور انداز کے ساتھ ہوا۔ آغاز میں وہ مثنوی، قطعہ، ترجیع بند وغیرہ ایسی ہیئتوں کو پسند کرتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ ان اصناف سے باہر قدم رکھنے کو تیار نہیں ہیں مگر رفتہ رفتہ وہ لگے بندھے ڈھانچوں کو توڑ کر نئے سفر پر نکلتے ہیں۔ ان کی شاعری کے دوسرے دور میں ہیئتی تجربات کا آغاز ہو جاتا ہے جس کا نقش اول ان کی نظم ”کنواں“ ہے، پھر تو جیسے وہ نئے سے نئے بنتے چلے جاتے ہیں۔ دوسرے دور میں انھوں نے نئی ہیئتوں کے ساتھ پرانی ہیئتوں کو جزوی تبدیلیوں کے ساتھ برتا ہے۔ وہ انگریزی شاعری اور جدید شعری ہیئتوں سے خاصے متاثر ہوئے اور اس کے زیر اثر انھوں نے ہر نظم کو تازہ ہیئتی تجربہ بنا دیا۔ تیسرے دور تک آتے آتے یہ ہیئتی تجربات شدت اختیار کر جاتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کا دست ہنر ہر لمحہ تازہ جہان آباد کرنے کے لیے بے تاب ہے۔ یہ ہیئتی تجربات مجید امجد کی شاعری اور اس سے بڑھ کر جدید اردو

شاعری کے باب میں نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ ہمیشگی تجربات محض تفتن طبع کا سامان نہیں اور نہ ہی ان کا مقصد اپنی قادر الکلامی کا اظہار ہے بلکہ یہ تو وہ فنی ضرورت ہے جو بیان کردہ موضوع کے لیے سب سے موزوں اور بہتر ڈھانچے کی حیثیت رکھتی ہے۔ تکمیلیت پسندی کا غالب رجحان ان کے شعری رویوں سے ظاہر ہے۔ جدید اردو شاعری میں مجید امجد کو یہ انفرادیت حاصل ہے کہ وہ ہمیشگی تجربات کے حوالے سے سب سے منفرد اور پیچیدہ شاعر ہیں۔ ان کے ہم عصروں میں ہیئت کا رجحان کم ہی نظر آتا ہے۔ فیض، راشد، اختر الایمان اور دیگر ترقی پسند حلقہ ارباب ذوق کے شعرا نے روایتی ہیئتوں کو استعمال کیا یا آزاد نظم کی طرف متوجہ رہے جب کہ مجید امجد کا رویہ ہیئت کے معاملے میں خاصا برعکس ہے یعنی جب آزاد نظم کے مباحث زور و شور سے جاری تھے تب وہ روایتی ہیئتوں کو پسند کر رہے تھے اور ان سے نکلنے کو بظاہر تیار نہیں تھے۔ آزاد نظم کی طرف ان کا طبعی رجحان آخری دور میں ہوا۔ ایک اور خاص بات کہ تیسرے دور میں ہیئت کے نئے تجربات چوتھے دور کے آغاز ہی سے ختم ہو جاتے ہیں اور وہ آزاد نظم کو شعری اظہار کا ذریعہ بنا لیتے ہیں۔ ان ہمیشگی تجربات کو روایت کے تسلسل میں رکھا جائے اور ان کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ جدید اردو شاعری میں مجید امجد ہیئت کے اعتبار سے سب سے زیادہ متنوع، ہنرمند اور منفرد شاعر ہے۔ تکمیل پسندی کے رویے نے انھیں نظم کے نئے سے نئے پیکر تراشنے پر اکسایا ہے اور یہ ان کی انفرادیت کا بنیادی حوالہ ہے۔

ہیئت کے ساتھ ساتھ مجید امجد کا فطری رجحان عروضی نظام کے مطالعے اور تجربات کی طرف بھی مائل تھا۔ اردو میں فارسی اور عربی عروضی نظام ہی رائج رہا اور قدیم و جدید شاعری کا غالب رجحان بھی عربی و فارسی عروض کی طرف ہی رہا تاہم چند تجرباتی مثالیں کہیں کہیں نظر آ جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر میر نے عروضی حوالے سے فعلن فعلن کی بحر میں کئی زحافات کے تجربے کیے اور اس بحر کے مزاج کو ہندی گیتوں اور دوہوں سے ہم آہنگ کر کے مقامی تہذیبی بو باس کو غزل کا حصہ بنایا۔ میر نے اس بحر کو تمام فنی امکانات کے ساتھ استعمال کیا اس لیے یہ بحر مقارب ”بحر میر“ کے نام سے موسوم ہو گئی مگر میر کے بعد کسی بڑے شاعر نے ان تجربات کو نہیں دہرایا البتہ جدید عہد میں عظمت اللہ خاں نے عربی و فارسی نظام کی بجائے ہندی پنگل کا طریقہ اپنایا مگر وہ قابل تقلید تجربہ نہ بن سکا۔ ناصر کاظمی میر ہی کی روایت کے شاعر سمجھے جاتے ہیں تاہم ان کی تقلید پسندی

مزاج، ماحول اور اسلوب کی مماثلتوں تک محدود رہی۔ جدید اردو شاعری میں مجید امجد وہ شاعر ہیں جنہوں نے عروضی نظام کو محض آنکھیں بند کر کے قبول نہیں کیا بلکہ اس پر غور و فکر بھی کیا۔

مجید امجد کے عروضی تجربات کا خمیر بھی روایت سے اٹھا ہے۔ ان کی ابتدائی شاعری مروجہ عروض کی روایتی تقلید پر مشتمل ہے۔ وہ معروف اور رواں دواں بحر کو منتخب کرتے ہیں۔ مثنیٰ ارکان کے علاوہ وہ مسدس ارکان کو بھی کامیابی سے استعمال کرتے ہیں۔ تقلید پسندی کا یہ انداز ان کی روایتی ہیئت پسندی سے مل کر فکری دائرے کو محدود کر دیتا ہے تاہم آگے چل کر وہ ہنیتی جگر بندی سے آزاد ہونے کے ساتھ ساتھ عروضی گرفت سے بھی آزاد ہونے لگتے ہیں۔ بحر متقارب یعنی فعلن فعلن کے ارکان کا استعمال ۱۹۳۲ء کے بعد کی نظموں میں ہوتا ہے اور وہ بھی خال خال تاہم ۱۹۵۸ء کے بعد اور خاص طور پر ۱۹۶۸ء کے بعد کی نظموں میں تو وہ اسی آہنگ کے ہو کر رہ گئے تھے۔

۱۹۶۸ء کے بعد کی نظمیں عروضی اعتبار سے ایک بہت اہم حیثیت رکھتی ہیں۔ ان نظموں کو جدید تر اردو شاعری کا منشور قرار دیا گیا ہے۔ بظاہر نثری انداز و بیان سے لکھی گئی نظمیں معلوم ہوتی ہیں مگر ان کا بہت سے زحافات کے ساتھ آہنگ اور وزن برقرار رکھا گیا ہے۔ یہ نظمیں جدید اردو شاعری کے باکمال اجتہادی رویوں کی آئینہ دار ہیں۔ مجید امجد نے فعلن کے ساتھ فعل، فع، فالن، فعلون وغیرہ ایسے سبھی ارکان کو اس بحر میں استعمال کر دیا ہے۔ انہوں نے بعض ایسے تجربات بھی کیے ہیں جن کو روایتی عروضی نظام تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہے تاہم مجید امجد نے انہیں نہ صرف استعمال کیا بلکہ اس کے منطقی اور شعری جواز بھی فراہم کیے ہیں۔

۱۹۶۰ء اور اس کے بعد جدید شاعری کے نام پر ہونے والے لسانی تشکیلات کے عمل نے سب سے زیادہ توجہ نظم پر مبذول کی۔ انہی برسوں میں نئے لکھنے والوں کی پوری فوج ظفر موج نظر آ جاتی ہے۔ لگ بھگ اسی دور میں مجید امجد اپنا وہ آہنگ دریافت کر رہے تھے جس کی تلاش میں انہوں نے تقریباً تیس سال ریاضت کی تھی۔ نئے اسلوب، نئے ذائقے اور نئے شعری آہنگ کی دریافت ان کا ایک بہت بڑا اور اہم حوالہ بنتا ہے۔ یہاں ایک بات کرنی ضروری ہے کہ اگرچہ وہ جدید مغربی شعر اور ان کے تجربات سے آگاہ تھے تاہم ان کا شعری تجربہ اور اسلوب خالصتاً ان کی اپنی دریافت کا عمل ہے۔ دریافتوں کے اس عمل میں وہ ہر لمحہ نیا ہو جانے کے متمنی ہیں۔ ۱۹۶۸ء اور اس کے بعد کی نظمیں ان کی زندگی بھر کی ریاضت کا ثمر ہیں اور اس دور کے ادبی منظر نامے کو

دیکھیں تو یہ نظمیں جدید تر شعرا کے لیے ایک رول ماڈل کا درجہ رکھتی ہیں۔ جدید شعرا کو جس شعری آہنگ کی تلاش تھی اس کا واضح نقشہ مجید امجد دریافت کر چکے تھے۔ افتخار جالب، انیس ناگی، جیانی کامران، عبدالرشید، فہیم جوزی، سعادت سعید اور اس طرح کے بہت سے لکھنے والوں کے نزدیک مجید امجد قابل تقلید مثال تھے۔

ان تجربات کے تناظر میں مجید امجد کے معاصرین کو دیکھیں تو کوئی ایسا شاعر نہیں ملتا جس نے عروضی سطح پر ایک مسلسل سفر کے بعد نئے اور جدید شعری آہنگ کو دریافت کیا ہو۔ اپنے اور اپنے سے پہلے شاعروں میں مجید امجد اس حوالے سے سب سے منفرد، الگ اور اہم ہیں کہ انھوں نے ذاتی محنت، ریاضت، کشت اور مسلسل سفر کے بعد جدید ترین اسلوب اور آہنگ کو دریافت کیا۔ اُن کے یہاں لفظ اور خیال، مواد اور ہیئت اور روح و بدن میں کوئی دوئی نہیں ملتی بلکہ دونوں کے درمیان حد امتیاز کھینچنا ممکن نہیں رہا۔ ان کی شاعری کا سفر بھی بدلتے مناظر کا سفر ہے جہاں ہر منظر بالکل نیا اور مختلف دکھائی دیتا ہے۔

جدید اردو شاعری میں مجید امجد کا ایک اہم ترین حصہ ان کی لفظیات اور تراکیب کا نظام ہے۔ بہت کم ایسے شاعر ہیں جنھوں نے مروجہ ذخیرہ الفاظ کے علاوہ نئے الفاظ و تراکیب کا اتنا نادر ذخیرہ استعمال کیا ہو جتنا کہ مجید امجد کر گئے ہیں۔ وہ لفظ اور ترکیب کو خالص تخلیقی سطح پر استعمال کرتے ہیں۔ انھوں نے کہیں بھی اس فنی خوبی کو مزاج، موضوع اور داخلی کیفیت سے ہٹ کر استعمال نہیں کیا۔ تقریباً ڈیڑھ ہزار تراکیب و مرکبات کا ذخیرہ ان کی نظموں میں بکھرا پڑا ہے۔ یہاں بھی صورتِ حال وہی ہے کہ ان کے یہاں آغازِ شاعری میں روایتی لفظ اور مستعمل تراکیب ملیں گی مگر رفتہ رفتہ وہ نئے سے نئے ہوتے چلے گئے۔ ان کی تراکیب کیفیات اور صورتِ واقعہ کی وضاحت کے لیے نہیں بلکہ اس کے اظہار کے لیے استعمال ہوتی ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ ان کے یہاں لفظیات و تراکیب کا وظیفہ استعاراتی اور اس سے بڑھ کر علامتی صورت میں استعمال ہوا ہے تو غلط نہ ہوگا۔ اپنے معاصرین کے برعکس انھوں نے مقامی ثقافت اور ماحول کو ان لفظیات کے ذریعہ عکس بند کیا ہے۔ عجمی فضا اور عجمی علامت کو ترک کر کے انھوں نے مقامی روایت اور ریت کو اپنایا ہے۔ ان کے یہاں دھرتی کے مظاہر اور مقامی زبانوں کا رس ملے گا اور یہ ان کا بہت اہم حوالہ ہے کہ وہ اسی دھرتی اور ماحول کا پروردہ شاعر ہے۔

مجید امجد کی تراکیب موضوع کے مطابق استعمال ہوتی ہیں۔ ان کے یہاں سماجی، تہذیبی، تاریخی، سائنسی اور معاشرتی تراکیب کا جال بچھا ہوا ہے جو موضوع کی مناسبت سے اپنا اظہار پاتی ہیں۔ اگر ان تراکیب کو معاصرین کی تراکیب کے ساتھ رکھ کر دیکھیں تو مجید امجد کے یہاں ندرت اور تنوع کا احساس ملے گا۔ وہ غیر ضروری فاریت یا ہندی لہجہ کو ترک کر کے معتدل مگر معنی خیز ترکیب تراشتے ہیں۔ یوں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ افادہ اور ترکیب کی تخلیق اور استعمال کے حوالے سے مجید امجد جدید اردو شاعری میں ممتاز اور منفرد مقام رکھتے ہیں۔

ایک اور حوالہ بھی جدید اردو شاعری میں ان کی انفرادیت کو متعین کرنے میں اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے اور وہ ان کی علامت سازی اور تمثال آفرینی کا ہے۔ جدید شاعروں نے علامت کو اگرچہ متنوع رنگوں میں استعمال کیا ہے اور ساٹھ کی دہائی کے شعرا نے مغرب کی فکری تحریک کے زیر اثر نئے امید جسز کو تراشنے کا عمل شروع کیا۔ ان کے نزدیک جدید معاشرے کی پیچیدگی، نئی اقدار کی ظہور پذیری اور نئے سماج کے رکھ رکھاؤ کو روایتی زبان اور روایتی علامت کے ذریعہ بیان نہیں کیا جاسکتا اور نئی عصری حسیت کے لیے نئی شعری حسیت کا ادراک ضروری قرار پاتا ہے۔ اس لیے جدید شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے فکری تناظرات کے تحت نئی علامتوں اور تمثالوں کو تلاش کرے۔ یقیناً یہ جدید فکری رویہ ۱۹۶۰ء کے بعد عام ہوا مگر اس کے اولین اور مربوط نقوش خود مجید امجد کی شاعری میں بہت واضح اور صاف دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے یہاں نئی تہذیبی، سماجی اور لسانی صورت حال کو ردِ عمل یا تقلید کی بجائے تخلیقی سطح پر محسوس کرنے کا رجحان غالب ہے۔ اگر تاریخی پس منظر میں دیکھا جائے تو ۱۹۶۰ء کی دہائی کے نئے لکھنے والے شعوری یا الاشعوری سطح پر مجید امجد سے متاثر نظر آتے ہیں۔ زبان اور اس کے استعمال میں جو چمک دار اور کھلپن مجید امجد نے اپنایا تھا نئے لکھنے والوں نے اس کی تقلید کی۔ جدید نظم اور بعد ازاں نثری نظم لکھنے والوں نے بھی مجید امجد کی شاعری سے اخذ و قبول کیا۔ عبدالرشید، انیس ناگی، جیلانی کامران، سمیل احمد خان، عباس اطہر، زاہد ڈار اور اسی قبیل کے دوسرے لکھنے والوں کی شاعری پر مجید امجد کی علامات اور تمثالوں کے نہایت واضح عکس دیکھے جاسکتے ہیں۔

مجید امجد نے اپنی شاعری میں جن علامتوں اور تمثالوں کو برتا ہے وہ دھرتی کے رنگ اور ذائقے کی حامل ہیں۔ شجر، بچہ، دھوپ، موت، ایسی بہت سی علامات میں مقامی ثقافت کی جھلکیاں

واضح ہیں۔ تمثالوں میں جو لینڈ سکیپ اور مناظر ابھرتے ہیں وہ بھی کسی اجنبی خطے یا بڑے بڑے شہروں کی بجائے چھوٹے شہر اور نیم دیہاتی ماحول کی عکاسی کرتے ہیں۔ اپنی دھرتی اور اس کی بوباس کو جس کامیابی سے انھوں نے شاعری کا حصہ بنایا ہے وہ انداز ان کے معاصرین کے یہاں نظر نہیں آتا۔ وہ عام اشیاء معمولی مظاہر اور بہت سی غیر اہم باتوں کو اپنے مشاہدے اور تخلیقی تجربے سے زندگی کے گہرے انکشاف کا ذریعہ بنا لیتے ہیں۔ کنواں، پنواڑی، گداگر، بھکارن، بچے، مکان، گلیاں، غرض اس انداز کی بہت سی عام مشاہدے کی باتیں گہری فکر کی دعوت دیتی ہیں۔ اس انداز کے مظاہر اور ان سے گہرا مطلب اخذ کر لینے کی استطاعت انھیں اپنے ہم عصر شعرا سے ممتاز کرتی ہے۔ ان کی علامتیں اور تمثالیں فرد، معاشرے، کائنات اور اسی نوع کے دیگر سوالات کی وضاحت کرتی ہیں۔ ان کے یہاں نظریاتی گہما گہمی، رد عمل کی شدت، ذات کی تلاش اور لفظی سرگرائی کی بجائے دھیماء، پراسرار، مسلسل اور معنی خیز فکری نظام ملتا ہے۔ ہنگامہ کرتی مخلوق، شور مچاتے لفظ اور چیختی ہوئی تراکیب ان کی شاعری میں درد مندی، آہستہ روی مگر پورے تخلیقی کرب کے ساتھ نمایاں ہوتی ہیں۔ ان کا لہجہ بلند آہنگ نہیں بلکہ انکسار آمیزی کا نمونہ ہے اور یہی دھیماپن، کرب مسلسل اور سلگنے کی سی کیفیت ان کے موضوعات اور لفظی و تراکیبی نظام میں بین السطور نظر آتی ہے۔ یہی وہ اثر ہے جو قاری کو یک لخت چونکا دینے یا ڈرا دینے کی بجائے اُسے اپنی طرف بلاتا چلا جاتا ہے۔ دیکھے سے اُن دیکھے کا سفر اور اُن کہی میں بھی کچھ کہہ دینے کا ہنرا نہیں دوسرے سے الگ کرتا ہے۔

قصہ مختصر یہ کہ مجید امجد اپنے عہد کی سب سے الگ اور منفرد آواز ہے۔ ان کا شعری سفر اتار چڑھاؤ یا جمود و حرکت کے مختلف وقفوں کی بجائے ایک تسلسل اور ارتقا کی خبر دیتا ہے۔ وہ نہ تو چونکاتے ہیں، نہ حیران کرتے ہیں اور نہ ہی جھنجھوڑتے ہیں بلکہ وہ غور و فکر کرتے چلے جاتے ہیں اور اس کے نتائج کو روح کی آگ میں تپا کر پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے موضوعات کا تنوع، ان کی تخلیقی اچھ، ان کا فنی نظام ایک ہو کر اپنی شکل واضح کرتا چلا جاتا ہے۔ ان کے یہاں تجربات کا سلسلہ بھی چونکہ غور و فکر اور گہرے تدبر پر مبنی ہے اس لیے وہ رفتہ رفتہ اپنے نتائج کو اخذ کرتے ہیں۔ ان کا سفر کسی طے شدہ منزل، مقصد یا مقام کے حصول سے ماورا ہے اس لیے کوئی حتمی اور آخری رائے دینا یا کسی متعین معنی کو اخذ کرنا بہت مشکل امر ہے۔ غور کریں تو موضوعاتی اور فنی ہر دو حوالے سے ان کا سفر نہایت روایتی انداز سے ہوتا ہے۔ وہ روایت پسندی سے بھی ایک قدم آگے روایت

پرستی کی حد سے اپنے سفر کا آغاز کرتے ہیں اور پھر رفتہ رفتہ وہ اپنے ذاتی تجربات، مشاہدات، نتائج اور اخذ قبول کے عمل سے آگے بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ وہ خارج کی نظریہ سازی، نتائج طلبی اور تعین پسندی سے علاقہ رکھنے کی بجائے اپنی آگ سے خود اپنے لیے پھول کھاتے ہیں۔ ان کا ہر شعری دور خود کو رد کرنے کا عمل ہے مگر یہ رد تمسخر کرنے کے معنی میں نہیں آتا بلکہ معنویت کے تہہ دار ہو جانے کے ضمن میں آتا ہے۔ ان کا خود کو رد کرنے کا عمل ہی انہیں آگے سے آگے لے جانے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ ابتدائی اور آخری دور کا تقابلی جائزہ لیں تو یہ حیرانی ضرور ہوتی ہے کہ ایک تخلیق کار اپنی ریاضت اور فکر مسلسل سے اس قدر مختلف بھی ہو سکتا ہے کہ زمین و آسمان کا فرق محسوس ہو۔ تاہم خود مجید امجد نے جس آہستگی سے یہ سفر طے کیا ہے۔ عام طور پر اس تبدیلی کا ادراک بہت کم لوگوں کو ہو سکا۔ البتہ کلام کے مجموعی معروضی مطالعہ سے اس باہمی فرق کو واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہی وہ ندرت اور آگہی کے حصول کا جتن ہے جو خود مجید امجد کے کسی دوسرے ہم عصر کے یہاں نظر نہیں آتا۔ فیض، ن۔ م۔ راشد، میراجی، اختر الایمان، مختار صدیقی، یوسف ظفر، احمد ندیم قاسمی، ناصر کاظمی، فراق، وزیر آغا، قیوم نظر وغیرہ ایسے اہم ترین شعرا کے کلام کا تاریخ وار مطالعہ کر لیں، کسی کے یہاں موضوعات و اسالیب میں اتنا تنوع اور نیا پن نظر نہیں آئے گا جتنا کہ مجید امجد کے یہاں پایا جاتا ہے۔ ان کا تنوع بتدریج بلند تر ہوتا چلا جاتا ہے اور ہر لمحہ خود کو تازہ تر کرتا چلا جاتا ہے۔

یہاں ایک اور بات کہنا بھی ضروری ہے کہ مجید امجد کے یہاں یہ انداز محض اتفاق، اچانک یا بغیر سوچے سمجھے پیدا نہیں ہوا بلکہ اس کے لیے انھوں نے نظم کے ہر روپ کو دیکھا ہے۔ اس کے علاوہ مسلسل مطالعہ، غور و فکر اور شعر و ادب کا ذوق و شعور ان کی شاعری کو رنگ بخشتا ہے۔ مطالعہ کے ضمن میں بھی عرض ہے کہ وہ اردو، فارسی اور انگریزی ادب کے علاوہ، فلکیات، طب، سائنس، نجوم، عروض وغیرہ کا وسیع مطالعہ رکھتے تھے اور اسے اپنی نظموں میں استعمال بھی کیا، مزید یہ کہ وہ ان مختلف علوم سے متعلق معلومات جمع کرتے رہتے تھے۔ ان کے ذاتی کاغذات میں کچھ کاپیاں اور کاغذات ایسے بھی ملے ہیں جن پر انھوں نے اہم شعرا کے حالات زندگی، خصوصیات کلام اور ان سے متعلق اپنی ذاتی آرا کو نوٹ کر رکھا ہے، ایک کاپی پر وہ نظمیں، غزلیں اور مرثیے ہیں جو انھیں پسند آئے اور انھوں نے ان تخلیقات کو محفوظ کر لیا۔ ان کاغذات میں علم فلکیات سے

متعین و نوٹس اور خاکے بھی ہیں جو مختلف کتب سے حاصل کرتے رہتے تھے اور ان کا خیال تھا کہ اسے کتابی شکل دی جائے۔ ان کا خدات کو انھوں نے "فسانہ آدم" کا نام دیا۔ غرض اس طرح کے بہت سے کاغذات اور ان کے تنقیدی مضامین سے ان کی تنقیدی سوچ اور فکر کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ انھوں نے اپنے دوستوں کی کتابوں اور ان کی شاعری پر جو مضامین تحریر کیے ہیں وہ شاعری کے بارے میں ان کے نظریات کو واضح کرتے ہیں۔ حاجی بشیر، مصطفیٰ زیدی، شیر افضل جعفری، تخت سنگھ، ناصر شہزاد، سیرانور جعفری، جعفر شیرازی وغیرہ پر لکھے گئے ان کے مضامین ان کی تنقیدی صلاحیت اور نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہیں۔ وہ شعر میں جذبے کی دھڑکن اور کرافٹ میں پختگی کو نہایت اہم عنصراً قرار دیتے ہیں اور یہی انداز ان کی اپنی شاعری میں نمایاں ہے۔ اپنے تنقیدی شعور اور شعر و ادب کے بارے میں خیالات کے حوالے سے بھی وہ اپنے عہد میں منفرد مقام رکھتے ہیں۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو بیسویں صدی شاعری خصوصاً نظم کے حوالے سے متنوع لہجوں، رنگوں اور اسالیب کا مرقع نظر آئے گی۔ یہ متنوع اسالیب اپنے مخصوص زاویہ نظر سے اپنی معنویت کا جواز بھی رکھتے ہیں تاہم مجید امجد کا شعری مقام و مرتبہ ان میں اس لیے بلند اور منفرد ہے کہ وہ متعین فکری دائروں کی بجائے ان کے پھیلاؤ کے شاعر ہیں۔ ان کے یہاں وسیع ثقافتی پس منظر، تخلیق کی آزادی، متن میں موجود معنی کا کھلا پن یا کثرت معنی، زبان کا پلک دار استعمال وغیرہ ایسی نمایاں اور منفرد خصوصیات ہیں جو اپنے اندر مستقبل کے امکانات کو سمیٹے ہوئے ہیں۔ وہ مخصوص حالات اور مخصوص صورت حال میں معنی کے بامعنی یا بے معنی ہو جانے ایسی حد بندیوں سے آزاد ہیں بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کے شعری جوہر اور امکانات زیادہ نمایاں ہوتے جا رہے ہیں۔ آج اکیسویں صدی میں موضوع و اسلوب، رائج شعری لہجے اور مستقبل کے امکانات پر غور کریں تو مجید امجد موضوع و اسلوب کی سطح پر سب سے زیادہ بامعنی اور روشن امکانات کے حامل شاعر نظر آتے ہیں۔ اردو نظم کے حوالے سے جو سکورس گزشتہ ایک صدی میں ابھر کر سامنے آیا اس کے واضح نقوش شعریات مجید امجد میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ یوں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جدید اردو شاعری میں مجید امجد اپنے موضوعات اور فنی اسالیب کے حوالے سے نہایت اہم اور سب سے منفرد آواز ہے۔ وہ ایسا شاعر ہے جو ہر لمحہ عمل خیر کو تسلسل دینے کا جتن کرتا ہے۔

کتابیات

نمبر شمار نام مصنف / مرتب	نام کتاب	مطبع	سن
			<u>اشاعت</u>
۱۔ آفتاب احمد، ڈاکٹر	ن۔ م۔ راشد۔ شاعر اور شخص	مکتبہ دانیال، کراچی	س۔ ن
۲۔ آل احمد سرور	ادب اور نظریہ	ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ	۱۹۵۴ء
۳۔ ابوالعجاز حفیظ صدیقی	کشاف تنقیدی اصطلاحات	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد	۱۹۸۵ء
۴۔ اجمل، محمد، ڈاکٹر	تحلیلی نفسیات	نگارشات، لاہور	۱۹۶۹ء
۵۔ احمد ہمدانی	نئی شاعری کے ستون	سیپ پبلی کیشنز، کراچی	۲۰۰۰ء
۶۔ اختر حسین رائے پوری	ادب اور انقلاب	نفیس اکیڈمی، کراچی	۱۹۸۹ء
۷۔ اسلم ضیا، محمد، ڈاکٹر	علم عروض اور اردو شاعری	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد	۱۹۹۷ء
۸۔ اشرف، خان محمد، ڈاکٹر	رومانویت اور اردو ادب میں	الوقار پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۹۸ء
	رومانوی تحریک		
۹۔ اشرف قدسی	المرحوم (مرتب)	پنج پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۷۲ء
۱۰۔ افتخار جالب	نئی شاعری (مرتب)	نئی مطبوعات، لاہور	۱۹۶۶ء
		(باراؤل)	
۱۱۔ اکرام، محمد شیخ	موج کوثر	ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور	۱۹۹۴ء
۱۲۔ الطاف حسین حالی	مجموعہ نظم حالی	شیخ مبارک علی، لاہور	۱۹۳۲ء
۱۳۔ الطاف حسین حالی	مقدمہ شعر و شاعری	اعتصام پبلشرز، لاہور	س۔ ن
۱۴۔ امجد ثاقب، ڈاکٹر	شہرب دریا	ایک پبلشرز، لاہور	۱۹۹۳ء
۱۵۔ امین، محمد، ڈاکٹر	توجیہ	ڈائلاگ پبلی کیشنز، کراچی	۱۹۹۸ء
۱۶۔ انوار احمد، ڈاکٹر	یک جا	سطور پبلی کیشنز، ملتان	۱۹۹۸ء

- ۱۷۔ انور سدید، ڈاکٹر اردو ادب کی تحریکیں انجمن ترقی اردو، کراچی ۱۹۸۵ء
- ۱۸۔ انور سدید، ڈاکٹر اردو ادب کی مختصر تاریخ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۱ء
- ۱۹۔ انیس ناگی تنقید شعر سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۸۷ء
- ۲۰۔ انیس اشفاق، ڈاکٹر اردو غزل میں علامت نگاری اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۹۵ء
- ۲۱۔ بشیر احمد بشیر، حاجی کلیات بشیر احمد بشیر خزینہ علم و ادب، لاہور ۲۰۰۲ء
- ۲۲۔ پنجاب یونیورسٹی تاریخ ادبیات مسلمان پاک و پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۷۲ء
- (لاہور) ہند (جلد نہم)
- ۲۳۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر جدید اردو شاعری میں علامت نگاری سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۷۵ء
- ۲۴۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر لا = راشد نگارشات، لاہور ۱۹۹۳ء
- ۲۵۔ تصدق حسین خالد سرور و نو الکتاب، لاہور ۱۹۴۸ء
- ۲۶۔ توقیر احمد خاں، ڈاکٹر اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۸۹ء
- ۲۷۔ جابر علی سید استعارے کے چار شہر بیکن بکس، ملتان ۱۹۹۳ء
- ۲۸۔ جاوید اقبال ندیم وجودیت (مرتب) وکٹری بک بنک، لاہور ۱۹۸۹ء
- ۲۹۔ جعفر طاہر ہفت کشور گلڈ پبلشنگ ہاؤس، لاہور ۱۹۶۲ء
- ۳۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر تاریخ ادب اردو (جلد اول) مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۵ء
- ۳۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر نئی تنقید رائل بک کمپنی، کراچی ۱۹۸۵ء
- ۳۲۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر ن۔ م۔ راشد۔ ایک مطالعہ مکتبہ اسلوب، کراچی ۱۹۸۶ء
- (مرتب)
- ۳۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر تنقید اور تجربہ یونیورسل بکس، لاہور ۱۹۸۸ء
- ۳۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر میراجی۔ ایک ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۱۹۹۲ء
- مطالعہ (مرتب)
- ۳۵۔ جمیل نقوی تنقید و تفہیم ادب نما، کراچی ۱۹۸۳ء
- ۳۶۔ جیلانی کامران نئی نظم کے تقاضے مکتبہ عالیہ، لاہور ۱۹۸۵ء
- ۳۷۔ حامد کاشمیری جدید اردو نظم اور یورپی اثرات ادارہ ادب، کشمیر ۱۹۶۸ء

- ۳۸۔ حامد کاشمیری تفہیم و تہذیب فی آواز جام و گلاب، دہلی، ۱۹۸۸ء
- ۳۹۔ حسن رضوی، ڈاکٹر وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر سنگ میل، دہلی، کوشنر، ۱۹۹۶ء
- ۴۰۔ حسن، محمد، ڈاکٹر شناساچہ سے لفظ فراہمی، کراچی، ۱۹۸۷ء
- ۴۱۔ حسن، محمد، ڈاکٹر جدید اردو ادب لفظ فراہمی، کراچی، ۱۹۷۳ء
- ۴۲۔ حسن، محمد، ڈاکٹر اردو میں رومانوی قریب کاروان ادب، مکتان، ۱۹۹۳ء
- ۴۳۔ حمید عظیم آبادی میزانِ سخن شیخ شوکت علی اینڈ سنز، کراچی، ۱۹۸۶ء
- ۴۴۔ حمید نسیم کچھ اور اہم شاعر فضلی سنز، کراچی، س۔ن
- ۴۵۔ حیات خان سیال گلاب کے پھول (مرتبہ) مکتبہ میری انگریزی ماہرہ (ہاپل)، ۱۹۷۸ء
- ۴۶۔ خالد علوی غزل کے جدید رجحانات ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۶ء
- ۴۷۔ خلیل الرحمن اعظمی اردو میں ترقی پسند ادبی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، س۔ن

تحریک

- ۴۸۔ رشید امجد، ڈاکٹر شاعری کی سیاسی و فکری روایت دستاویز مطبوعات، لاہور، ۱۹۹۳ء
- ۴۹۔ رشید امجد، ڈاکٹر میراجی۔ فن اور شخصیت مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۹۸ء
- ۵۰۔ رشید امجد، منشیاد پاکستانی ادب، ۱۹۹۱ء (انتخاب) اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء

نثر

- ۵۱۔ رفعت اختر، ڈاکٹر علامت سے امیج تک نازش بک سنٹر، دہلی، ۱۹۹۵ء
- ۵۲۔ روشن اختر کاظمی، ڈاکٹر اردو میں طویل نظم نگاری کی موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۲ء

روایت اور ارتقاء

- ۵۳۔ ریاض احمد ریاضتیں سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء
- ۵۴۔ زکریا، خواجہ محمد، ڈاکٹر چند اہم اور جدید شاعر سنگت پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۳ء
- ۵۵۔ سارتر، ژاں پال وجودیت اور انسان دوستی روہتاس بکس لاہور، ۱۹۹۱ء
- (مترجم: قاضی جاوید)

- ۵۶۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر تہذیب و تخلیق مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء
- ۵۷۔ سجاد ظہیر روشنائی مکتبہ دانیال، کراچی، ۱۹۸۶ء

- ۵۸۔ سرور احمد، ڈاکٹر اردو اور ہندی رومانوی شاعری میں علامتوں کا مطالعہ معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی ۱۹۹۲ء
- ۵۹۔ سمیع اللہ اشرفی، اردو اور ہندی کے جدید اور مشترک اوزان (باراول) انجمن ترقی اردو کراچی ۱۹۸۹ء
- ۶۰۔ سلیم احمد نئی نظم اور پورا آدمی نفیس اکیڈمی، کراچی ۱۹۸۹ء
- ۶۱۔ سلیم احمد نئی شاعری نامقبول شاعری نفیس اکیڈمی، کراچی ۱۹۸۹ء
- ۶۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر جوش کا نفسیاتی مطالعہ فیروز سنز، لاہور س۔ن
- ۶۳۔ سلیم اختر، ڈاکٹر اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور س۔ن
- ۶۴۔ سلیم اختر، ڈاکٹر نفسیاتی تنقید مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۸۶ء
- ۶۵۔ سہیل احمد خان، ڈاکٹر مقالات حلقہ ارباب ذوق پولیمیر پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۰ء
- ۶۶۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر سخن اور نئے لہر پرانے (حصہ مغربی پاکستان اکیڈمی، لاہور ۱۹۸۱ء)
- (د)
- ۶۷۔ شاہین مفتی، ڈاکٹر جدید اردو نظم میں وجودیت سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۱ء
- ۶۸۔ شبلی نعمانی، علامہ شعر العجم (جلد چہارم) الفیصل، لاہور ۱۹۹۹ء
- ۶۹۔ شکیل الرحمن علامت، قدیم ہندوستانی تہذیب انٹر پرائزز، نئی دہلی ۱۹۸۹ء
- ۷۰۔ شمس الدین فقیر جمالیات کی روشنی میں حدائق البلاغت شیخ محمد بشیر، لاہور س۔ن
- (مترجم) خدیجہ شجاعت علی
- بنام فن شاعری
- ۷۱۔ شمس الرحمن فاروقی شعر، غیر شعر، نثر شب خون کتاب گھر، الہ آباد ۱۹۷۳ء
- ۷۲۔ شمیم احمد اصناف سخن اور شعری ہمتیں تخلیق مرکز، لاہور س۔ن
- ۷۳۔ شمیم حنفی نئی شعری روایت مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۷۸ء
- ۷۴۔ شہپر رسول، ڈاکٹر اردو غزل میں پیکر تراشی مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۹۹ء

- ۷۵۔ شہزاد احمد فرائیڈ کی نفسیات۔ دو دور سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۴ء
- ۷۶۔ شہزاد احمد ژونگ: نفسیات اور مخفی علوم سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۷ء
- ۷۷۔ شیمامجید، نعیم الحسن ادب، فلسفہ اور وجودیت نگارشات، لاہور ۱۹۹۲ء

(مرتب)

- ۷۸۔ ضمیر علی بدایونی جدیدیت اور مابعد جدیدیت اختر مطبوعات، کراچی ۱۹۹۱ء
- ۷۹۔ ضیا فاطمہ جدید اردو غزل کراؤن آفسٹ پرنٹرز، الہ آباد ۱۹۹۵ء
- ۸۰۔ طارق سعید اُسلوب اور اُسلوبیات نگارشات، لاہور ۱۹۹۸ء
- ۸۱۔ طاہر تونسوی، ڈاکٹر فیض کی تخلیقی شخصیت (مرتب) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۸۹ء
- ۸۲۔ ظفر اقبال گلافاب نیا ادارہ، لاہور ۱۹۶۶ء
- ۸۳۔ عابد علی عابد، سید اُصول انتقاد ادبیات سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۱ء
- ۸۴۔ عابد علی عابد، سید مقالات عابد سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۸۹ء
- ۸۵۔ عابد علی عابد، سید البدیع مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۸۵ء
- ۸۶۔ عابد علی عابد، سید البیان مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۸۹ء
- ۸۷۔ عابد علی عابد، سید اُسلوب مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۹۶ء
- ۸۸۔ عارف ثاقب، ڈاکٹر انجمن پنجاب کے مشاعرے الوقار پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۵ء
- ۸۹۔ عارف ثاقب، ڈاکٹر بیسویں صدی کا طرز احساس غالب نما، لاہور ۱۹۹۹ء
- ۹۰۔ عامر سہیل، سید مجید امجد۔ بیاض آرزو و بکف نیکن بکس، ملتان ۱۹۹۵ء
- ۹۱۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر جدید شاعری اردو دنیا، کراچی ۱۹۶۷ء
- ۹۲۔ عبدالقادر سروری جدید اردو شاعری کتاب منزل، لاہور ۱۹۳۶ء
- ۹۳۔ عزیز احمد ترقی پسند ادب کاروان ادب، ملتان ۱۹۹۳ء
- ۹۴۔ عزیز حامد فی جدید اردو شاعری انجمن ترقی اردو، کراچی ۱۹۹۳ء

(حصہ دوم)

- ۹۵۔ عظمت اللہ خاں سُریلے بول اردو اکیڈمی سندھ، کراچی ۱۹۵۹ء
- ۹۶۔ عقیل سید، محمد، ڈاکٹر نئی علامت نگاری انجمن تہذیب نو پبلشرز، الہ آباد ۱۹۷۵ء

- ۹۷۔ علی سردار جعفری ترقی پسند ادب مکتبہ پاکستان، لاہور س۔ن
- ۹۸۔ علی عباس جلاپوری رولت فلسفہ خردافروز، جہلم ۱۹۹۳ء
- ۹۹۔ عنبرین منیر ن۔م۔راشد ایک تجزیاتی مطالعہ خان بک کمپنی، لاہور ۲۰۰۳ء
- ۱۰۰۔ عنوان چشتی، ڈاکٹر اردو میں کلاسیکی تنقید مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۸۸ء
- ۱۰۱۔ عنوان چشتی، ڈاکٹر اردو شاعری میں ہیئت کے تخلیق مرکز، لاہور س۔ن

تجربے

- ۱۰۲۔ عنوان چشتی، ڈاکٹر اردو شاعری میں جدیدیت کی طبیعت تخلیق مرکز، لاہور س۔ن
- ۱۰۳۔ فاروق ارگلی شاعر ہند۔ فراق گورکھ پوری عالمی اردو کانفرنس، نئی دہلی ۱۹۹۷ء

(مرتب)

- ۱۰۴۔ فتح محمد ملک، ڈاکٹر تعصبات مکتبہ فنون، لاہور ۱۹۷۳ء
- ۱۰۵۔ فخر الحق نوری، ڈاکٹر تعبیرات پولیمیر پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۰ء
- ۱۰۶۔ فخر الحق نوری، ڈاکٹر توضیحات کلیہ علوم اسلامیہ و شرقیہ جامعہ ۲۰۰۰ء

پنجاب لاہور

- ۱۰۷۔ فخر الحق نوری، ڈاکٹر نثری نظم مکتبہ عالیہ، لاہور ۱۹۸۹ء
- ۱۰۸۔ فراق گورکھ پوری شعلہ ساز مکتبہ اردو ادب، لاہور س۔ن
- ۱۰۹۔ فراق گورکھ پوری شبنمستان قوسین، لاہور ۱۹۷۹ء
- ۱۱۰۔ فرایڈ، سگمنڈ تحلیل نفسی کا اجمالی خاکہ ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۵ء

(مترجم: ظفر احمد صدیقی)

- ۱۱۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر اردو شاعری کا فنی ارتقاء اردو اکیڈمی سندھ ۱۹۹۰ء
- ۱۱۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر اردو شاعری اور پاکستانی معاشرہ وکٹری بک بینک، لاہور ۱۹۹۰ء
- ۱۱۳۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر غزل، اردو کی شعری روایت حلقہ نیاز و نگار، کراچی ۱۹۹۵ء
- ۱۱۴۔ فرید الدین وجودیت، تعریف اور تنقید نگارشات، لاہور ۱۹۸۸ء
- ۱۱۵۔ فیض احمد فیض نسخہ ہائے وفا مکتبہ کارواں لاہور س۔ن
- ۱۱۶۔ قاضی جاوید حسین وجودیت مکتبہ میری لائبریری، لاہور ۱۹۷۳ء

- ۱۱۷۔ قمر رئیس، ڈاکٹر عاشور کاظمی
ترقی پسند ادب (مرتب)
مکتبہ عالیہ، لاہور ۱۹۹۳ء
- ۱۱۸۔ قیصر الاسلام، خان
فلسفے کے جدید نظریات
اقبال اکادمی، لاہور ۱۹۹۸ء
- ۱۱۹۔ کمال حاج سید
میراث جاوداں (جلد اول)
ثقافتی کونسل خانہ اسلام آباد ۱۳۷۰ھ
- ۱۲۰۔ گوپی چند سنگ ڈاکٹر
ادبی تنقید اور اسلوبیات
سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۱ء
- ۱۲۱۔ گوپی چند سنگ ڈاکٹر
ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات
سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۳ء
- ۱۲۲۔ گوپی چند سنگ ڈاکٹر
اردو ما بعد جدیدیت پر مقالہ
سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۰ء
- ۱۲۳۔ مجنوں گورکھپوری
ادب اور زندگی
مکتبہ دانیال کراچی ۱۹۸۵ء
- ۱۲۴۔ مجید امجد
شبِ رفته
نیا ادارہ، لاہور (اول) ۱۹۵۸ء
- ۱۲۵۔ مجید امجد
شبِ رفته
نیا ادارہ، لاہور (دوم) ۱۹۸۱ء
- ۱۲۶۔ مجید امجد
شبِ رفته
ماورا پبلشرز، لاہور ۱۹۸۹ء
- ۱۲۷۔ مجید امجد
مرے خدا مرے دل
مکتبہ ارژنگ، پشاور ۱۹۷۵ء
- (مرتبہ: تاج سعید)
- ۱۲۸۔ مجید امجد
شبِ رفته کے بعد
تیسری دنیا کا کتاب گھر، لاہور (اول) ۱۹۷۶ء
- (مرتبہ: عبدالرشید)
- ۱۲۹۔ مجید امجد
ان گنت سورج
ضیائے ادب، لاہور (اول) ۱۹۷۹ء
- (مرتبہ: خواجہ محمد زکریا)
- ۱۳۰۔ مجید امجد
چراغِ طاقی جہاں
سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور (اول) ۱۹۸۰ء
- (مرتبہ: تاج سعید)
- ۱۳۱۔ مجید امجد
طاقِ ابد
آئینہ ادب، لاہور (اول) ۱۹۸۱ء
- (مرتبہ: شمیم حیات سیال)

۱۳۲۔	مجید امجد	مرگِ صدا (مرتبہ: محمد امین)	کاروانِ ادب ملتان (اول)	۱۹۸۲ء
۱۳۳۔	مجید امجد	اے دل تو ہی بتا (مرتبہ: ساحل احمد)	اُردو رائٹرز گلڈ، الہ آباد (بھارت)	۱۹۸۶ء
۱۳۴۔	مجید امجد	لوحِ دل (مرتبہ: تاج سعید)	مکتبہ ارژنگ، پشاور (اول)	۱۹۸۷ء
۱۳۵۔	مجید امجد	کلیاتِ مجید امجد (مرتبہ: ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا)	ماوراءِ پبلشرز لاہور (اول)	۱۹۸۹ء
۱۳۶۔	مجید امجد	انتخابِ مجید امجد (مرتبہ: سعد اللہ شاہ)	خزینہٴ علم و ادب لاہور	۲۰۰۱ء
۱۳۷۔	مجید امجد	کلیاتِ مجید امجد (طبع نو) (مرتبہ: ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا)	الحمد پبلی کیشنز، لاہور	۲۰۰۳ء
۱۳۸۔	ممتاز حسین	ادب و شعور	فضلی سنز، کراچی	۱۹۹۲ء
۱۳۹۔	ممتاز حسین	نقدِ حرف	مکتبہٴ اسلوب، کراچی	۱۹۸۵ء
۱۴۰۔	منیر نیازی	دشمنوں کے درمیان شام	مکتبہٴ منیر، لاہور	۱۹۸۳ء
۱۴۱۔	منیر نیازی	کلیاتِ منیر نیازی	مکتبہٴ منیر، لاہور	۱۹۸۳ء
۱۴۲۔	میراجی	میراجی کی نظمیں	ساقی بک ڈپو، دہلی	۱۹۴۴ء
۱۴۳۔	میراجی	تین رنگ	کتابِ نماء راولپنڈی (بار اول)	۱۹۶۴ء
۱۴۴۔	میراجی	کلیاتِ میراجی (مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی)	اُردو مرکز، لندن	۱۹۸۵ء
۱۴۵۔	میراجی	مشرق و مغرب کے نغمے	مطبوعات آج، کراچی (بار دوم)	۱۹۹۹ء

- ۱۳۶۔ نجم الغنی، مولوی بحر الفصاحت مجلس ترقی ادب، لاہور ۲۰۰۱ء
(حصہ دوم: علم عروض) (بار اول)
- ۱۳۷۔ زمند ناتھ پاکستانی اردو شاعری دہلی ۱۹۸۵ء
- ۱۳۸۔ نصرت چوہدری بڈاکٹر فیض کی شاعری۔ ایک مطالعہ نگارشات، لاہور ۱۹۸۷ء
- ۱۳۹۔ نظیر صدیقی جدید اردو غزل۔ ایک مطالعہ گلوب پبلشرز، لاہور ۱۹۸۳ء
- ۱۵۰۔ ن۔م۔راشد ماورا المثل، لاہور ۱۹۶۹ء
- ۱۵۱۔ ن۔م۔راشد ایران میں اجنبی المثل، لاہور ۱۹۶۹ء
- ۱۵۲۔ ن۔م۔راشد لا=انسان المثل، لاہور ۱۹۶۹ء
- ۱۵۳۔ ن۔م۔راشد کلیات ن۔م۔راشد ماورا پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۸۸ء
- ۱۵۴۔ ن۔م۔راشد مقالات ن۔م۔راشد انجمن پبلشنگ ہاؤس، اسلام آباد ۲۰۰۲ء
(مرتبہ: شیمامجید)
- ۱۵۵۔ وارث کرمانی افکار و انشاء ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۳ء
- ۱۵۶۔ وحید عشرت، ڈاکٹر زماں و مکاں سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۰ء
- ۱۵۷۔ وزیر آغا، ڈاکٹر مجید امجد کی داستان محبت معین اکادمی، لاہور ۱۹۹۱ء
- ۱۵۸۔ وزیر آغا، ڈاکٹر اردو شاعری کا مزاج مکتبہ عالیہ، لاہور ۱۹۹۹ء
- ۱۵۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر نظم جدید کی کروٹیں مکتبہ میری لائبریری لاہور ۱۹۷۳ء
- ۱۶۰۔ وزیر آغا، ڈاکٹر معنی اور تناظر مکتبہ نردبان، سرگودھا ۱۹۹۸ء
- ۱۶۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر دائرے اور لکیریں مکتبہ فکر و خیال، لاہور ۱۹۸۶ء
- ۱۶۲۔ وقار احمد رضوی، ڈاکٹر تاریخ جدید اردو غزل نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد ۱۹۸۸ء
- ۱۶۳۔ ہادی حسین زبان اور شاعری مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۸۳ء
- ۱۶۴۔ یوسف حسین خان فرانسیسی ادب انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۲ء
- ۱۶۵۔ یوسف حسین خان اردو غزل انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ س۔ن
- ۱۶۶۔ یونس جاوید، ڈاکٹر حلقہ ارباب ذوق دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد ۲۰۰۳ء
- ۱۶۷۔ یونس خان جدید ادبی اور لسانی تحریکیں دی پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۳ء

غیر مطبوعہ تحقیقی مقالات بحوالہ مجید امجد (ایم۔ اے ایم۔ فل)

نمبر شمار	نام	عنوان مقالہ	مملو کہ	سن
۱۔	اختر عباس	مجید امجد کا شعری اسلوب	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو)، ۱۹۹۱ء پنجاب یونیورسٹی، لاہور	
۲۔	افتخار بیگ	مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت	تحقیقی مقالہ برائے ایم فل (اُردو) ۱۹۹۵ء علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد	
۳۔	امتیاز حسین	مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) ۲۰۰۰ء پنجاب یونیورسٹی، لاہور	
۴۔	رضیہ رحمن	لفظیات مجید امجد سماجی تناظر میں	تحقیقی مقالہ برائے ایم فل (اُردو) ۱۹۹۵ء بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان	
۵۔	فرحانہ منظور	کلام مجید امجد کا اشاریہ اور فرہنگ	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) ۱۹۸۹ء بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان	
۶۔	فوزیہ اشرف	مجید امجد کی شاعری میں ہیت کے تجربے	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) ۱۹۸۷ء اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور	
۷۔	محمد عارف کلیم	مجید امجد کا کلام، فکری و فنی جائزہ	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) ۱۹۹۵ء اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور	
۸۔	نسیم اختر گل	مجید امجد بحیثیت شاعر	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) ۱۹۷۷ء بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان	
۹۔	نوازش علی	مجید امجد کی غزل	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) ۱۹۷۹ء اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور	

ملاقاتیں / انٹرویوز

- ۱۔ قیوم صبا سے ملاقات: از راقم بمقام رہائش گاہ (ساہیوال) بتاریخ ۵ جولائی ۲۰۰۰ء۔
- ۲۔ حاجی بشیر احمد بشیر سے انٹرویو: از راقم بمقام رہائش گاہ (ساہیوال) بتاریخ ۷ جولائی ۲۰۰۰ء۔
- ۳۔ میاں عبدالکریم بھٹی (مجید امجد کے سوتیلے بھائی) سے انٹرویو: از راقم بمقام رہائش گاہ (جھنگ) بتاریخ ۱۵ اگست ۲۰۰۰ء۔
- ۴۔ صفدر سلیم سیال سے انٹرویو: از راقم بمقام رہائش گاہ (جھنگ) بتاریخ ۱۵ اگست ۲۰۰۰ء۔
- ۵۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا سے ملاقات: از راقم بمقام اورینٹل کالج (لاہور) بتاریخ ۲۰ اگست ۲۰۰۰ء۔
- ۶۔ عباس اطہر سے ملاقات: از راقم بمقام دفتر ”نوائے وقت“ لاہور، بتاریخ ۸ جنوری ۲۰۰۱ء۔
- ۷۔ جاوید قریشی سے انٹرویو: از راقم بمقام رہائش گاہ (لاہور) بتاریخ ۱۰ جنوری ۲۰۰۱ء۔
- ۸۔ ڈاکٹر محمد امین سے ملاقات: از راقم بمقام رہائش گاہ (ملتان) بتاریخ ۱۳ فروری ۲۰۰۱ء۔
- ۹۔ اشرف قدسی سے ملاقات: از راقم بمقام رہائش گاہ (لاہور)، بتاریخ ۲۰ فروری ۲۰۰۱ء۔
- ۱۰۔ ڈاکٹر وزیر آغا سے ملاقات: از راقم بمقام رہائش گاہ (لاہور)، بتاریخ ۱۲ فروری ۲۰۰۲ء۔
- ۱۱۔ پروفیسر نوید اختر (عبدالکریم بھٹی کی دختر اور مجید امجد کی بھتیجی) سے انٹرویو: از راقم بمقام رہائش گاہ (جھنگ) بتاریخ ۲ مارچ ۲۰۰۲ء۔
- ۱۲۔ ارشاد بیگم (مجید امجد کی خالہ زاد بہن) سے انٹرویو: از راقم بمقام رہائش گاہ (جھنگ)۔

- بتاریخ ۳ مارچ ۲۰۰۲ء۔
- ۱۳۔ عبدالرشید سے انٹرویو: از راقم بہ مقام سرکاری رہائش ملتان کینٹ، بتاریخ ۲۸ مارچ ۲۰۰۱ء۔
- ۱۴۔ جعفر شیرازی سے تحریری انٹرویو: از راقم۔

خطوط / دستاویزات

- ۱۔ بیگم مجید امجد کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، مرقومہ یکم جولائی ۱۹۵۴ء۔
- ۲۔ بیگم مجید امجد کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، مرقومہ یکم اگست ۱۹۶۹ء۔
- ۳۔ مجید امجد کی خالہ زاد بہن اقبال بیگم کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، مرقومہ ۱۲ اپریل ۱۹۶۹ء۔
- ۴۔ شالاط کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، مرقومہ ۲۷ دسمبر ۱۹۵۸ء۔
- ۵۔ اشرف گوہر گوریجہ کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، مرقومہ ۱۶ دسمبر ۱۹۵۸ء۔
- ۶۔ تخت سنگھ کا مکتوب بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، مرقومہ ۴ اگست ۱۹۶۴ء۔
- ۷۔ سجاد احمد کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، بن ندارد۔
- ۸۔ مجید امجد کے خطوط بنام صفدر سلیم سیال (۷ عدد)، (غیر مطبوعہ) مرقومہ ۲۶ جنوری ۱۹۶۰ء، ۲۸ ستمبر ۱۹۷۰ء، ۲۳ اپریل ۱۹۷۲ء، ۱۱ مارچ ۱۹۷۳ء، ۲۳ جولائی ۷۳، ۳۰ نومبر ۱۹۷۳ء، ۳۱ مارچ ۱۹۷۴ء۔
- ۹۔ سر دس بک از مجید امجد، محکمہ فوڈز، منٹگمری (ساہیوال)۔
- ۱۰۔ ”فسانہ آدم“ از مجید امجد، (قلمی، غیر مطبوعہ)، علم فلکیات کے حوالے سے لکھی جانے والی نامکمل کتاب کا ابتدائی مسودہ۔
- ۱۱۔ مجید امجد کی محکمانہ ڈائریاں۔
- ۱۲۔ مطبوعہ اور غیر مطبوعہ نظموں کے مسودات۔

رسائل کے مجید امجد نمبر

- ۱۔ ”نصرت“ (لاہور) ہفت روزہ، مجید امجد نمبر، شمارہ ۱۵۸، ۲۰ تا ۲۲ مئی ۱۹۷۴ء۔
- ۲۔ ”قند“ (مردان)، مجید امجد نمبر، جلد ۳، شمارہ ۹-۸، جون ۱۹۷۵ء۔
- ۳۔ ”آوازِ جرس“ (لاہور)، ہفت روزہ، ۹ تا ۱۵ مئی ۱۹۹۱ء۔
- ۴۔ ”دستاویز“ (لاہور)، مجید امجد نمبر، جلد ۲، شمارہ ۵، اپریل جون، ۱۹۹۱ء۔
- ۵۔ ”محفل“ (لاہور)، مجید امجد نمبر، جلد ۳، شمارہ ۷، جولائی ۱۹۹۱ء۔
- ۶۔ ”القلم“ (جھنگ)، مجید امجد نمبر، (مرتبہ) حکمت ادیب، ۱۹۹۴ء۔

رسائل / جرائد / اخبارات

- ۱۔ ”آج کل“ (دہلی)، نظم نمبر، شمارہ ۹، اپریل ۱۹۵۸ء۔
- ۲۔ ”آثار“ (اسلام آباد)، جلد نمبر ۱، شمارہ ۸، جولائی تا نومبر ۱۹۹۹ء۔
- ۳۔ ”ادب لطیف“ (لاہور)، اگست ۱۹۴۴ء۔
- ۴۔ ”ادب لطیف“ (لاہور)، دسمبر ۱۹۴۵ء۔
- ۵۔ ”ادب لطیف“ (لاہور)، اگست ۱۹۵۰ء۔
- ۶۔ ”ادب لطیف“ (لاہور)، سالنامہ، ۱۹۵۴ء۔
- ۷۔ ”ادب لطیف“ (لاہور)، جنوری ۱۹۶۰ء۔
- ۸۔ ”ادب لطیف“ (لاہور)، ستمبر اکتوبر ۱۹۶۸ء۔
- ۹۔ ”ادبیات“ (اسلام آباد)، جلد ۱۳، شمارہ ۵۴، ۲۰۰۱ء۔
- ۱۰۔ ”ادبیات“ (اسلام آباد)، جلد ۱۵، شمارہ ۶۲، ۲۰۰۳ء۔
- ۱۱۔ ”اوراق“ (لاہور)، شمارہ خاص، ستمبر اکتوبر ۱۹۷۵ء۔
- ۱۲۔ ”اوراق“ (لاہور)، جولائی اگست ۱۹۷۶ء۔

- ۱۳۔ ”اوراق“ (لاہور)، جلد ۱۲، شمارہ ۸، ۷، اگست ۱۹۷۷ء۔
- ۱۴۔ ”اوراق“ (لاہور)، جدید نظم نمبر، جولائی اگست ۱۹۷۷ء۔
- ۱۵۔ ”اوراق“ (لاہور)، ستمبر اکتوبر، ۱۹۸۱ء۔
- ۱۶۔ ”اوراق“ (لاہور)، نومبر دسمبر، ۱۹۸۷ء۔
- ۱۷۔ ”اوراق“ (لاہور)، اگست، ۱۹۹۰ء۔
- ۱۸۔ ”اوراق“ (لاہور)، خاص نمبر، نومبر دسمبر ۱۹۶۳ء۔
- ۱۹۔ ”اوراق“ (لاہور)، خاص نمبر، شمارہ ۸، ۷، جلد ۳۲، جولائی اگست ۱۹۹۷ء۔
- ۲۰۔ ”اوراق“ (لاہور)، جولائی اگست، ۱۹۹۸ء۔
- ۲۱۔ ”اوراق“ (لاہور)، جولائی اگست، ۱۹۹۹ء۔
- ۲۲۔ ”تخلیق“ (لاہور)، شمارہ ۸-۷، ۱۹۷۳ء۔
- ۲۳۔ ”دانشور“ (لاہور)، آزاد نظم نمبر، شمارہ ۴، جولائی ۱۹۸۹ء۔
- ۲۴۔ ”دلیل سحر“ (ملتان)، ادبی مجلہ گورنمنٹ کالج سول لائنز، ملتان، ۹۸-۱۹۹۷ء۔
- ۲۵۔ ”راوی“ (لاہور)، ادبی مجلہ گورنمنٹ کالج لاہور، جلد ۸۲، شمارہ (واحد)، اگست ۱۹۹۵ء۔
- ۲۶۔ ”رومان“ (لاہور)، مارچ ۱۹۳۸ء۔
- ۲۷۔ ”ساہیوال“ (مجلہ)، گورنمنٹ کالج ساہیوال، ۱۹۷۵ء۔
- ۲۸۔ ”ساہیوال“ (مجلہ)، گورنمنٹ کالج ساہیوال، ۲۰۰۱ء۔
- ۲۹۔ ”سخن ور“ (کراچی)، جلد ۴، شمارہ ۳۱، جنوری ۲۰۰۱ء۔
- ۳۰۔ ”سفیر اردو“ (لیوٹن)، شمارہ ۱۴، اکتوبر تا دسمبر، ۲۰۰۰ء۔
- ۳۱۔ ”سویرا“ (لاہور)، خاص نمبر، شمارہ ۱۸، ۱۷۔
- ۳۲۔ ”سویرا“ (لاہور)، شمارہ ۲۹۔
- ۳۳۔ ”صحیفہ“ (لاہور)، شمارہ ۱۳۳، جنوری، مارچ ۱۹۹۵ء۔
- ۳۴۔ ”صحیفہ“ (لاہور)، شمارہ ۱۶۳، جولائی ستمبر، ۲۰۰۰ء۔
- ۳۵۔ ”فتون“ (لاہور)، جدید غزل نمبر (جلد اول)، جنوری ۱۹۶۹ء۔

- ۳۶۔ ”فتون“ (لاہور)، جون جولائی ۱۹۷۷ء۔
- ۳۷۔ ”ماہ نو“ (لاہور)، اکتوبر ۱۹۸۳ء۔
- ۳۸۔ ”ماہ نو“ (لاہور)، چالیس سالہ مخزن، جلد اول، ۱۹۸۷ء۔
- ۳۹۔ ”ماہ نو“ (لاہور)، مارچ ۱۹۹۶ء۔
- ۴۰۔ ”ماہ نو“ (لاہور)، گولڈن جوبلی نمبر، اگست ۱۹۹۷ء۔
- ۴۱۔ ”ماہ نو“ (لاہور)، اکتوبر ۱۹۹۳ء۔
- ۴۲۔ ”ملت“ (روزنامہ)، ۲۰ جون ۱۹۵۰ء۔
- ۴۳۔ ”نگار“ (کراچی)، جدید شاعری نمبر، جولائی اگست ۱۹۶۵ء۔
- ۴۴۔ ”نیا دور“ (کراچی)، شمارہ ۲۸، ۲۷، خاص نمبر، جون ۱۹۶۲ء۔
- ۴۵۔ ”نئی قدریں“ (حیدرآباد)، شمارہ ۵، فکر جدید نمبر، ۱۹۶۶ء۔
- ۴۶۔ ”نیرنگ خیال“ (لاہور)، نومبر ۱۹۳۱ء۔

انگریزی کتب

1. Abrams, M. H. *Glossary of Literary Terms*, Cornell University Press: 1966.
2. Alexander, Michael. *The Poetic Achievement of Ezra Pound*, Faber & Faber: London, 1979.
3. Bertens, Hans. *Literary Theory: The Basics*, Routledge, London, 2001.
4. Bigsby, C. W. E. *Dada and Surrealism*, Methuen & Co: London, 1972.
5. Bowra, C. M. *The Heritage of Symbolism*, London, 1947.
6. Bryson, Lyman. (Ed.) *Symbols and Society: Fourteenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy and Religion*, New York, 1955.
7. Chadwick, Charles. *Symbolism*, London, 1973.
8. Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books: London, 1994.
9. Daiches, David. *Critical Approaches to Literature*, Longman: London, 1981.
10. *De-construction and criticism*, Routledge & Kegan Paul, London, 1979.
11. Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*, London, 1947.
12. Erickson, Nancy., Angus, Somerville, Fletcher. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mood*, New York, 1967.
13. Ever, Mary Anita. *A Survey of Mystical Symbolism*, London, 1933.

14. Fromm, Erich. *The Anatomy of Human Destructiveness*, Fawcett Publications. Greenwich, Connecticut, USA, 1975.
15. Frye, Northrope. *Anatomy of Criticism*, 1976.
16. Gardiner, Patrick. *Kierkegaard*, Oxford University Press. New York, 1988.
17. Hawkes, Terence. *Metaphor*, Methuen & Co: London, 1972.
18. Heidegger, *Being and Time*, Tr: Macquarrie, J. and Robinson, New York & London, 1962.
19. Hinchliffe, Arnold P. *The Absurd*, Methuen & Co: London, 1972.
20. Kaufman, Walter. *Existentialism from Dostovesky to Sartre*, Cleveland & New York, 1956.
21. Langer, S. K. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Arts*. New York, 1971.
22. Lewis, C. Day. *The Poetic Image*, Jonathan Cape: London, 1968.
23. Lewis, C. S. *Allegory of Love: A Study in Mediaeval Tradition*, New York, 1977.
24. Lodge, David. (Ed.) *Modern Criticism and Theory*, Longman, London, 1998.
25. Macquarrie, J. *Existentialism*, Pelican Books: England, 1980.
26. Molina, Fernando. *Existentialism as Philosophy*, Prentice-Hall: USA, 1962.
- University Press: Princeton, 1969.
28. Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*, Routledge: London & New York, 2000.

29. Peck, John & Coyle, Martin. *Literary Terms and Criticism*, Palgrave, 1993.
30. Preminger, Alex. (Ed.) *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton: New Jersey, 1974.
31. Rice, Philip. & Waugh, Patricia. (Ed.) *Modern Literary Theory*, Arnold: London, 2001.
32. Richards, I. A. *Philosophy of Rhetorics*, New York, 1936.
33. Richter, Hans. *Dada, Art and Anti-Art*, Thames and Hudson: London, 1965.
34. Salusinszky, Imre. *Criticism in Society*, Methuen, New York and London, 1987.
35. Solomon, Robert C. *From Hegel to Existentialism*, Oxford University Press: New York, 1987.
36. Tindall, William York. *The Literary Symbol*, New York, 1955.
37. Urban, Wilbur Marshall. *Language and Reality: The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism*. London, 1951.
38. Wellek, Rene. & Warren, Austin. *Theory of Literature*, London, 1961.
39. Whalley, George. *Poetic Process*, London, 1953.
40. Wright, Philip Wheel. *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*, Bloomington, 1954.



1. Name— Abdul Majid Anjad

2. Nationality— Pakistani Race Bhatti Rajput

3. Religion— Islam

4. Residence— Shang Maghiana

5. Father's name and residence— Mian Ali Muhammad
Near Masjid Maulvi Ghulam Arain
Shang Maghiana

6. Date of birth by the Christian era as nearly as
can be ascertained— 29 June 1914
(Twenty ninth June Nineteen Hundred fourteen)

7. Exact height by measurement— 5'-6"

8. Personal mark for identification—
(i) Black Mole above middle of the Breast
(ii) Black Mole middle of Rt. Crotch

9. Left hand thumb and finger impression of
(non-gazetted) Government— Reattested
sd —

Little Finger	Ring Finger	<u>Reattested</u> <u>sd —</u>	20-8-54
Middle Finger	Fore Finger	<u>Reattested</u> <u>sd —</u>	21-3-55
Thumb		<u>Reattested</u> <u>sd —</u>	17-12-65

10. Signature of Government Servant— Reattested
sd —

11. Signature and designation of the Head of the
Office, or other Attesting Officer— SD
DEPUTY COMMISSIONER
MONTGOMERY

29-10-70

NOTE—The entries in this page should be renewed or re-attested at least every five years and the signatures in items 9 and 10 should be dated. Finger prints need not be taken afresh every five years under this rule.

Attested to be true copy of service book

Attested by me
29-10-70

فسانہ آدم

علمِ فلکیات پر مجید امجد کے نامکمل مسودے ”فسانہ آدم“ کے چند صفحات کا عکس

کائنات

خبردار



چاند (H.M.) سے کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک
بڑا بڑا ہے۔ چاند کی سطح پر ایک بڑا
سڑک کی طرح گہرا ہے۔

(سید اویس 33000 کی طرف)

چاند زمین کے گرد گھومتا ہے۔ چاند کی کوئی بھی سطح نہیں
پیدا کرتی ہے۔

گہرا۔ Ellipse کا شکل



چاند کے تھکے زمین سے 3,52,710 میل زیادہ ہے
2,25,762 میل ہے

چاند کا Diameter 2160 میل

چاند کی گہرائی تقریباً (میں نے سمجھا ہے) گہرائی تقریباً
کہ اگر زمین سے گزرتا تو اس کی شکل قریباً ایک گولہ جیسا
ہو کہ وہ ساواں ہو گا۔

چاند میں 'تخت' نہیں ہے۔ ایک مردہ جیسا

ایک عجیب چیز ہے۔ چاند کی سطح پر گہرائی میں بار

شاید آفتاب کی جگہ زمین سے براہ راست

زمین کے نیچے چاند کے برابر ہے۔

چاند

سورج کی روشنی 93,000,000 (9 کروڑ 30 لاکھ)

94,556,000

91,464,000

8,64,000

33000 کی زیادہ ہے

6000 - C

21,000,000

کائنات

۱۔ ایک سو لاکھ روپے
 ۲۔ ایک سو لاکھ روپے
 ۳۔ ایک سو لاکھ روپے
 ۴۔ ایک سو لاکھ روپے
 ۵۔ ایک سو لاکھ روپے
 ۶۔ ایک سو لاکھ روپے
 ۷۔ ایک سو لاکھ روپے
 ۸۔ ایک سو لاکھ روپے
 ۹۔ ایک سو لاکھ روپے
 ۱۰۔ ایک سو لاکھ روپے

Uranus آرنڈس

۱۷۵۱ء میں دریافت ہوا

۸ سالوں میں یہ ستارہ پھر گائے سمجھا گیا اور ۱۷۸۱ء میں دوبارہ

۱۷۸,۵۰۰,۰۰۰

اوسط نامہ سمجھ سے

۱۷۸۱ء

۱۷۸۱ء

میں زمین سے

ڈرامیٹر ۳۱۰۰۰

اپنے محور گرد یہ ستارہ ۱۰ گھنٹوں اور ۱۴ منٹ میں پھر گائے

آرنڈس کے ۴ پانچ میں

Neptune

(نیپٹون)

سمجھ سے نامہ

۱۷۹,۵۰۰,۰۰۰

۱۷۹۲ء

یہ نامہ ۱۶۵ برس میں ملے ہوئے

اچھلکے ہوا دن ۱۵ گھنٹوں میں پھر گائے

ڈرامیٹر ۳۳۰۰۰

کے ایک پانچ

Pluto

پلوٹو

۱۹۳۰ء

۱۹۳۰ء میں دریافت ہوا

۳,۶۷۰,۰۰۰,۰۰۰

۳,۶۷۰,۰۰۰,۰۰۰

سرخ سے نامہ (اوسط)

۱۹۳۰ء

۴,۵۸۷,۰۰۰,۰۰۰

۲,۹۵,۲۰۰,۰۰۰

۱۹۳۰ء

۱۹۳۰ء

فریڈ کچھوسم میں نامہ !

مقام احمد علیا

۱۱۱ (۱۱۱)

آپ کے پیشاد کے مطابق جو ہے اور ہی
کہ کون ہی ان کی طبیعت کے منتقلی دریافت
کیا آپ کے معانی عبد الکرم صاحب کے معنی کے
سول میں کہ آپ کے پاس ان کے دیکھنے کے توفیق
نہ فرمایا کہ ان کے کمال پریشانی میں ہے
میں دماغی کمزوری سے طاقت والی
چیزیں استعمال کریں۔ ان کا معدہ بھی کمزور ہے
وہ کیسے کہ آپ آپس کے فوہر مشورہ
کریں گے کہ کیا کرنا چاہیے۔ آپ کوئی
قابل ذکر بات نہیں ہے سبھی تک
کو ایک صاحب نے یہ کہ کائنات میں پہنچے
تھا ہے یہ فوجت میں ہے۔

عبد الکریم کا خط نام مجید احمد (س۔ن)

اسلام علیہ السلام - آپ کے خط آنے سے پہلے ایک اور
خط قلم کی تاکید کا اسل سل خدمت کر رہی ہیں
تعم کے بند کرنے کا بہت بہت شکریہ۔
میرزا رضا صاحب آپ کے معنی میں آئے تو میری
وہ وہ صاحب کو معنی میں بنا دے گئے؟
تاکید کریں تو اس وقت آپ ناراض ہو کر
بہ زبانی کہ میں کیا کر دوں میرے اشارے باہر ہے
ان کو فوجت کہ ان کی زندگی کا ایک فوجت ہے
آپ کا گھر میں موجود ہونا ضروری ہے
اب مالک صاحب کو میرا فوجت ہے کہ اب نہ آؤ
کیا فوجت ہے آپ کو گھر میں کی گف
غور کرنے کی ضرورت ہے جس کا تک
یہ کہ آپ میرا فوجت ہے گھر میں نہ آؤ
کی کوشش کرتے ہیں۔ اب والا صاحب
کی محنت کمزور ہو رہی ہے۔ اب میں ایک
کیا کر سکتی ہوں۔ آپ میرا فوجت
شہنشاہ کا ایک فوجت ہے مالک صاحب کے معنی
میرزا صاحب کا ایک فوجت ہے کیا کہ پڑا فوجت
نہ لاسکے تو وہ صاحب کے بہادری ہے
امیر سے قبیحہ سب کے لیے لگا
میرزا صاحب سے اور تک فوجت ہو گیا

مقام اولیٰ صاحب
(۱۱) مقام

ایہ فیض خدا والا صاحب ہر کیفیت کی
سیدہ احب تھو نہ کہتے تھے گماں دور دے ہم
بال بچوں کے احب کہ ساری صاحب آئے پہلے
پسے بھبت تھانے آج کفر دل تھانے صاحب پر
کچرا مل رہا ہے یا نہیں جیہ کہ خوش ہو
گو میں کہے ایک دو لپہ دور فیض کھٹے
لے لے بد احب کو سہینہ پر سنو

۱۔ دیکھو۔ جس کا فیض نہ ہو اس کا
والد صاحب کہ جیسا تھا۔ اس کا والد صاحب
لاہور کے کالج کے متعلق بکرو ہیں کجا۔ کے ساتھ
ترقی کا خوف مگر یہ کہ اس لیے اس کا مسلم
نہ ہو جائے۔ وہ والدہ پروردہ انتقال فرمادے
گائیں۔ سہائے خیر و خیر کے کوئی نہیں تھا کہوں
اس وقت کہ اصل نے جو ہیں بنایا بلکہ وہاں
کے سر نہ والد صاحب کو جمع دیا اس وقت
میں کہتی تھی کہ اس وقت احمد صاحب پرستہ
اسی طبع خدا کر مخلوق تھا۔

اب سر بیان آ رہی ہیں اور جیہ سخت فقر
ہر دیکھتے ہیں وہ انسان اس قدر میں رہیں کہ
لیج گزروں گے۔ سرائیاں انہاں نکلن بات
ہرے میری پریشانیوں کا دورا انسان انوارہ
نہیں لگا کھٹے۔ وہاں کی اضعفوں میں
بہر دے مکان کے سرست کہ کرینا ارادہ کر رہی
ہیں۔ اس مکان کو خالی کر کے ہر وہاں
دیکھیں ہوگی۔ جیہ آجینہ عالم ہوگا
خود دیکھا جائیگا۔ ذرا سی چیز کی نسبت سے
میں مانجا رہ رہتا رہا کہ کسی میں ہی ایک ہی ہوتی
ہوئی۔ جس دہ سے سخت اس میں ہر نہ
آجینہ سے کیا کہہ کر دلا۔

حیدر نیلم کا خط نام مجید احمد (مرقوم یکم جولائی ۱۹۵۳ء)

زیادہ اکتاہٹ

سجاد احمد کا خط نام مجید احمد (س۔ن)

از خط

یارے چہا جان!

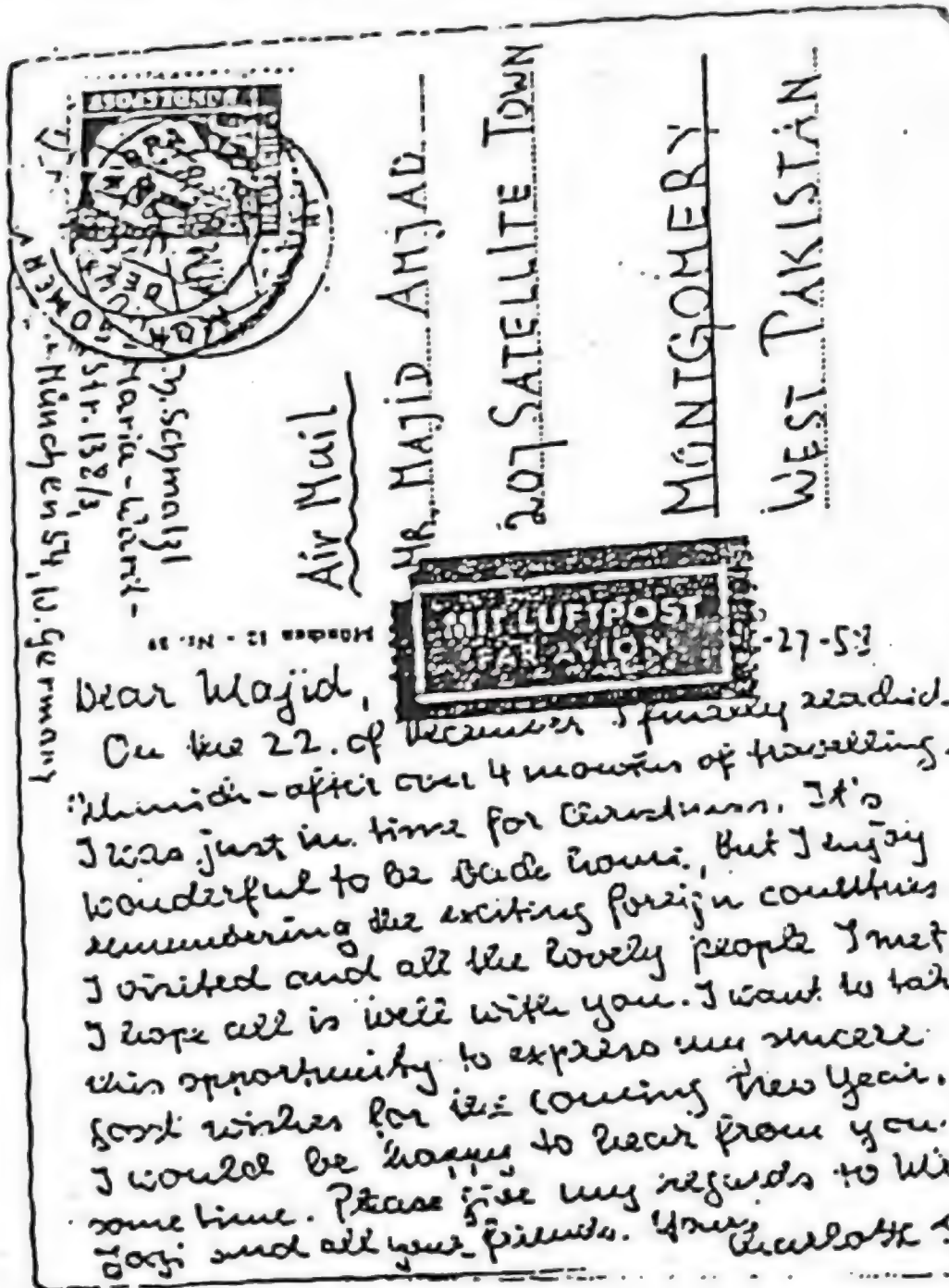
استقامت سیکم۔ اندر چہا آب۔ مجربت ہوئے۔ موت
چوئی بس نہ آپ کو خواہش نہیں کہیں۔ کیونکہ امتحان کی معذرت
میں اس قدر گمراہ رہا کہ کیسی بات کا پریشانی ہی نہ رہا۔
اب میں جہد دن لاپرواہی میں آیا ہوں۔ مگر یہاں منت گری
چہ۔ کل برسوں سے اہل جہاد ہوئے ہیں۔ مگر برتنے کا نام ہی
میں لیتے۔ وہاں کونسا کیا ہے؟
ان جہادوں میں میں کوشش کر رہا ہوں کہ میں اپنی انکس کر کچھ
دور کر دوں۔ اور فرسٹ ایر کی انکس کی کتاب کو بھی ختم کروں

ایزہ چہا کی لڑائی شالاہ بیگم کا نام سب کہتے جہاں کا
بائت بن رہا ہے۔ جس کو بھی یہ نام بنایا جاتا ہے۔ "جہا"
کہتے ہیں کہ یہ نام "بیگم" کہتے ہیں۔ "جہا" اس خیال
میں کہ جہا ہے کہ شاید اس نام کے پیچھے کوئی بات
ہی ہر معنی میں ہے۔

نام تو سب کو پسند آگیا ہے۔ مگر اس کے معنی کوئی نہیں
سمجھ سکا۔ اصل تو یہ جہاں کا لفظ ہے۔ دوسرے
زبان میں اس کا مطلب واضح طور پر بتا سکتے ہیں۔
لہذا آگے خط میں آپ کو چاہیے یہ تکلیف کرنی پڑے گی۔
ان جہادوں میں جہا کہہ کرنا چاہیے؟
آپ خدا لاہور کے تھے برہمن بھیجیں کوئی کہ میں ابھی اکبریت
کے میں ہوں۔

فدا
سجاد احمد
حضرت امیر دین صاحب
۱۶ کشنور سٹریٹ
نارون گنج لاہور۔

شلاط کا خط بنام مجید امجد مرقومہ ۲۷ دسمبر ۱۹۵۸ء



تخت سنگہ کے خط کا پہلا مخطیہ نام محمد امجد مر قومیہ ۱۹۶۳ء

Takht Singh
Elder Brother of S. Karnail Singh
The First Punjabi Martyr in G.D.

No. _____

HEADMASTER
Govt. High School,

گورنمنٹ ہائی اسکول

گورنمنٹ ہائی اسکول

Dated _____

مبائی میرہ تسلیم

ایہی کارڈ نما زادش نامہ فردوس انگریزوں کے سرکس میں دل دبا دیا۔ مننے مری اُسید کیا ہتی ہے: "نسیہ انرائی کا شکر ہے!"
ایک رسمی سا تعارف "مکتوب برتا تو آپکو یقیناً چند خردوں کو اُٹھ آدھ وائوں کی طرہت پرانی تھیں اب تو معاملہ بالکل بدل گیا۔ اب وقت
درگزر ہوا ہے۔ آپ ایسا بھری آدھ تھیں نظر سے دیکھئے والا دوست جو آدھ قزاق کے شکر کا حوالہ دے کر ماہِ فرادہ اشتیاق سے اپنے لہجہ میں تو کیا ہے؟
"یقیناً کی سحر آفرینی تو میری ہی پہل کی آگاہی ہے۔ جلد آپ کیا نہیں کر سکتے؟" اگر اب تک چاروں مکتوب صرف فاشانہ تعارف کے ہی
عہد میں ہوئی تو اب بات ہی تھیں ہم تو کسی کی ذہن کا ایک ساتھ دیکھ کر فریاد دہام رہے۔ اُنکھوں میں لہجہ ہو گیا۔ اب
ایک ساتھ گاؤں شکر نشی میں مہو رہے۔ کیا آپ اس رات کو اس نور و ناکارنا رات کو کایسے بھول گئے جب میرا ایک نظم کا آفری شکر سہلی
ہونے میں نہیں آتا تھا۔ ہم دونوں ہی دیر تک ایک برجستہ شعر کی تلاش میں فیتل کے لہجے کوں سے ان تانے مانتوں کی ناک دیکھتے تھے
آزرب شکر سے کیا تو لکھا مرثیہ آدھ باندہ تھا م۔ کوئی جانتے کہ کونسی بات ہے کہتی باقی۔ جانتے کہ رات کی زخمیر سے کوئی لکھی
عربیا حشراتِ ملامت ہے کہتی باقی۔ چھوٹا بچہ کہہ چکا ہے، تو بھولے گئے
آپ کتنی بار تیراں گاؤں میں آئے کتنی بار ہم کو جہر میں جے آگے آگے تھے، کبھی کسی طوائف کے گھر، کبھی کسی منشیہ کے مکان پر۔ حتیٰ کہ ہم لاٹھیوں
میں غلام کر دھری منڈولہ احمد منڈولہ کے گاؤں ایک دوست سے ملے۔ ہم زندگی میں بھی باور رکھتے تھے کہ یہ بات کبھی یاد نہیں۔ لیکن ہم نے خود تھے
نیچے میں پیدا ہوئے میرا آدھ وہ بھی لاٹھیوں میں اس سرائے کے ایک کمرے میں جو سیونیل کبھی کے دفاتر کے پاس اب بھی موجود ہے لیکن اب اور کسی ہفت
پیدا ہوا۔ کچھ اپنی مانتا ہے ہی معلوم نہیں ہو سکا۔ وہ یہ تو جانتا ہے کہ میں چاندنی رات میں پیدا ہوا تھا لیکن اگر تو چھوٹا تو کس سال تھا اور کونسی
تاریخ تھی تو وہ برہنہ غریب کے گھر میں تھے معلوم ہوتا۔ میں تو اشنا جانتی ہوں کہ تو فلاں ملکیت سنگھ سے عمر میں چند دن بڑا ہے؟ اگر چیت ہو
ملکیت سنگھ کس وقت پیدا ہوا تھا تو وہ کچھ "ملکیت سنگھ" نے گاؤں کے فلاں تیلی کے کب سے بڑے رنگ سے دس دن چھوٹا ہے۔" دیکھا اچھ بھائی
تو میں بولا پیدا ہوا تھا ساں کتنی ہے یہ تو تو جانتا ہے کہ کب پیدا ہوا تھا؟ میرا جواب ہے: یہ معاملہ میری شعور و تہ کو پہنچنے سے پہلے کا معاملہ ہے اس سے بڑا
کیا سو کارڈ درجیلے طبع کے شکر کا فلاں میں پیدا ہونے والے جیڑ نام ہم مردوں کی تاریخ و ولادت یا تو قدر کو معلوم ہے یا ہم سب کے مافی کو جو
باجہ خانہ کی فرحت سے کایسے زاد ہو چکا ہے۔ میرک کی سند میں بولا تاریخ ولادت ۱۵ اپریل ۱۹۱۹ء ہے۔ یہ تاریخ ولادت بولا میرے بچے ہی پر ہے۔
بالکل اسی طرح آدھ میرا زمانہ اپنی ہی پر ہی ہوتا ہو کر رہا۔ والد صاحب کو تو فی خدایت کے جیلے میں زمین عطا ہوئی اور انہیں طبعی شکر کے ایک
چوڑے گاؤں نالہ پور میں کئی سال تک رہائش دینا کرنا پڑا۔ پھر چھ ماہیں میرا تہہ کا آغاز ہوا اور اسی طبعی سرزمین میں بولایت سی
یادیں مدھون ہیں۔ مجید بھائی کراؤں ان سے تعارف ہو گیا۔ چھوٹے بچے وقت لہجہ کرانے کا۔ چند سالوں بعد والد صاحب نے اپنی زمین کو لاٹھیوں کے رات
بڑے گاؤں پک فرمایا۔ اب میں مستقل کراہیا۔ چوتھی جات تک اسی گاؤں کے بعد سے میں پڑھنا۔ اسی گاؤں میں میرا ناؤ چھوٹوں کی
کھنٹیں ہیں۔ چوتھی جات تک براہِ فہرہ و شہور کے شکر کے ول سے پاس کی۔ بعد میں جب یہ نور شکر اسکول ترقی کرتے کرتے گاؤں سکول بن گیا
تو اسی اسکول کا ہیڈ ماسٹر بنا دیا گیا۔ ورنیکور نیشنل نما امتحان ڈپلوٹ سے پاس کیا۔ انہیں دنوں کچھ شکر و شاد کا شوق چڑھا۔ میرک
کا انہیں ڈپلما۔ اسکول مسند دی سے پاس کیا۔ خالہ کا کالج لاٹھیوں میں داخل ہوا۔ پتلا آدھ اور انگریزی پڑھنا اور انگریزی کا ایڈیٹر اور
ہجوم ادب کا میٹرک پاس۔ پھر گورنمنٹ کالج لاٹھیوں میں داخل ہوا۔ پنجاب آدھ اور انگریزی پڑھنا اور انگریزی پڑھنا اور انگریزی پڑھنا اور
پس اس اُستاد شاعر نے فیضیاب کھنڈ کی مبارک نہیں کی۔ ایک وہ فنکار کے بیچے میں مقام و تار تریہ کینی ہے اصلے فرد کی قی اور ہمیں
ان کالج میں بڑا ملام چکا۔ میرا ہی صلی اور و نغمہ اسی زمانہ میں آدھ دنیا آئیے معیاد رسالہ میں چھپی۔ اس نظم کا پہلا مصرعہ تھا۔
سمس کا منت ہے ایسا گاؤں میں پھروں کی جھل میں

786

از کتب
25. 4. 7.

اور یہی، ہم سب کو، اکابرِ فریبنا، اہم ہے۔
 آپ نے ہر نقد کو مبارک خیال فرماتے ہوئے۔ جو آپ
 نہیں دیا۔ نہ آپ کو جواب جابلاں، نہ نقد خوش،
 معذرت خواہ ہے۔۔۔ آپ کو ہم آپ کے رشحاتِ غم
 میں اور اپنی طرزِ گفتار میں اپنی ترقی دے۔
 کہ ہم بھی اپنی جابلاں، غصہ بھی آپ کے فائدہ
 رکھ سکیں۔۔۔ ایکے بعد پہ کیا جاسکتا ہے
 شاہ راگبو کہ ہر اسبابِ حسنِ پا
 جبر سے موزوں کند، کہ قضا بہ مارید۔
 ہیں نے من امور سے آپ کو چاہئے گا کو خوشی کی ہے۔
 اگر آپ کو دن کو دہرا دیں، تو ت بہ جواب
 ہوں۔
 آپ کی نظم، بندش کے باوجود نہیں کی، رہا ہے
 گاہی بند چلی ہے۔۔۔ آپ ہیں آپ کی نقلِ اہلِ اکبر
 غمناک فرماویں۔
 عشر، صاحبِ پتھر، بہال میں ہیں۔ زخمِ شہر

(شیر محمد شہر کا خط بنا) ہزارہ روزہ ۲۸ اپریل ۱۹۸۰ء



MINISTER FOR
INFORMATION AND BROADCASTING
AUQAF AND HAJ.

پاک سیکرٹریٹ نمبر ۲ چکالہ

تاریخ ۵/۵ مئی ۱۹۷۲ ع
402/74-P.R.O(M)

محترم مجید امجد صاحب

السلام علیکم -

آپ کا خط بنام مولانا کوثر نیازی ، وزیر اطلاعات و نشریات
اوقاف و حج موصول ہوا -

آپ نے اپنے خط میں جن نیک جذبات کا اظہار کیا ہے -
وزیر موصوف انکیلئے آپ کے ممنون ہیں - آپ کیلئے جو وظیفہ منظور کیا گیا
ہے اسکا اجرا اپریل ۱۹۷۲ ع سے ہو گا - اطلاعاً تحریر ہے -

والسلام
(بشیر تبسم)
آفیسر تعلقات عامہ

بناب
مجید امجد صاحب
کوآرڈر نمبر ۲۰۷/ایف
سیٹلائٹ ٹاؤن ،
سامیوال ، منٹگری -

وزارت اطلاعات و نشریات کا خط بنام مجید امجد (مرقمہ ۱۰ مارچ ۱۹۷۳ء)

مجید امجد کا خط بنام صفدر سلیم سیال مرقومہ ۱۱ مارچ ۱۹۷۳ء

بھائی، تسلیم، اپنا آپ کا سہارا، میں میرا رہ گیا، آپ ملتان میں ہیں،
 ایم تو کہہ کر رہے ہیں، تالون پڑھ رہے ہیں، بڑا مفسد القلوب شخص ہے
 (موجودہ حکیم مراد بکر از رانی نے تالون صفد بڑی سینا کی شرح کمی تو اس شخص کا
 نام دیا ہے، مفسد القلوب رکول)۔ بے جی بہت فرحت حاصل ہوئی، آپ بتا بڑا
 قوم، شاکر ان فیلم لوگوں کی پیرہنی کی، جن کا ہر ایک مضمون سمجھنے کے زور پھول سے
 بار رہتا ہے، میں بھی ان فلاسوں میں داخل لینا چاہتا ہوں، کیا بے کا بلج رہے
 داخلی رئیس کے، عمر میں ایک سو ساڑھے ۱۰

آتش پرورد، کتاب، بزم کی لائبریری میں ہستی ہے، بری نظریات، برہمنی
 گہنی، کا بلج جھنڈے، شاید وہ دل کوئی کتاب اس موضوع پر جو، جو کہ فیما
 کے پاس یہ کتاب ہو، ان سے پتہ کریں

میں ان دنوں بہت ڈیپا، مددوں سے مدد، ہوتی تھی، پر کسی دن آیا
 تو آپ کو دینے کی آواز، بھگ، میں ان مددوں بلا کی گزریاں پڑ رہی تھیں
 نایاب جل میری رہا

جھٹکا، ان دنوں جھٹکا کے کیا اصول ہیں، یاں ہی سنسان
 شہب، شہب ہیں

حضرت کبیر اللہ جمہوری ملیں، تدریسی طرٹ سے صرف
 آپ ہ مخلص
 مسجد امجد

۱۱.۳.۷۳

مجید امجد کا خط بنام منیر فاطمی مرقومہ ۲۶ ستمبر ۱۹۷۱ء

برادر منیر فاطمی صاحب . ستیم .

آپ کی کتاب ، جس میں نافرستہ زاد کی زندگی
 و اشتہار معاً ، مل گئی ہے ، بہت ہی خوش ہوا .
 سب دوستوں نے دیکھی ہے ، اور پسند کی ہے . بہت شکر ہے
 کہ آپ نے میرا وہ فریڈ کمال سے لیا . تو اس
 زمانہ کا ہے ، طبع میں آپ کی عمر بڑھ چکا تھا .

آپ

مجید امجد

۱۶۰۹۰۶۱

منو

۴۱

نہیں نہیں کہ مجھے تجھ سے پیار ہے منو۔ غلط کہ تجھ پر مراد دل شمار منو
 گاں نہ کر کہ ترسہ جیسی بیوں کا ٹھکانا۔ بنا ہوا ہے مرے دل کو جنت احساس
 گاں نہ کر کہ ترسہ گیسوں کا خوشبو میں۔ ترسہ جیسی ہوئی کندھوں کے جادو میں
 ہے وہ کشش کہ میں سرشار پیچودیا ہوا۔ کبھی بھی جد آتا ہوں ترسہ کو کھٹ پر
 تو مرے سوز دروں کا گداز کیا جانے۔ مرے گناہ کا رُفت ہے راز کیا جانے
 میں مائعات کے ہر ایک فرد سے ہوں نفور۔ یہ آدمی تو کیا اٹکا لگا دے میں نفور
 میں کتا ہوں نہ یہ پیچے ہیں اور کسے نہیں۔ یہ گویا جیسے نظر آ رہے ہیں دیکھ میں
 جگر کو دہتی ہے جیب یہ ادھر مانگی۔ میں رو رہا ہوں ترسہ گناہ خانے کا
 میری لہریں کتنی عجیب لیتی ہے۔ جو بد نصیبوں کا رکت خوش نصیب لیتی ہے
 یہاں ٹھہرنا نظر آ رہی شعل لہریں۔ ہوں سباز ہر۔ لگا ہوں میں نہیں دل میں شرار
 خدا کا سارا خداں میں کتب ہیں، مقام۔ جہان میں کس کے بیوں پر نہیں وفا کا نام
 مجھے کچھ اس ترسہ دنیا سے پیار ہے منو۔ غلط کہ تجھ پر مراد دل شمار ہے منو۔

مجید امجد کے شعری آثار (قلمی) کا عکس

رخصت

۴۵
 کھدیں آنکھیں۔ اوریں کونیں۔ دل تریا۔ زندگیاں غم نواز۔ موت کب آئے گی تو
 آنسوؤں آنکھوں میں رہنے سے شرمائے ہوں۔ یہاں ہمیں سے رہے دنیا آرزو کا آج
 اسے نہیں آستان کو جانے دے رہے۔ - نہیں دینا میرا باجر شوق تھا سب غم
 یہ تراقتا ہوا اعلان ہے۔ بادِ بحر - عجزِ کعبہ میں آہوں کے اٹھاروں کو
 دیکھو سا دروخت اب تر نہ جا رہا۔ - زہرِ ناکار کھوت ہے یہ زہرِ کجاڑی ہو
 دے زمانے کے جس صبار کچھ نہ تھا۔ جاں کس جی تیرے دامن خوشنما کے تاروں
 آہ یہ روح کو ڈسنے لگا ہے تلس تلس۔ رب میری رخصت جائے ہر جا جہاں گندہ ہو

قرب

۴۶

زمانے کی رسموں سے مجبور ہیں۔ ہم اک دوسرے بہت دور ہیں
 جدائی میں جینے سے مرنا بعد۔ اس لیے ہرے گھاٹ ترنا بعد
 جو زندگی سے کٹا رہا کھینچا۔ جو موت ہی کو گوارا کریں
 فلک پر ہوں جب شام کی سرخیاں۔ صباب شفق شام کی سرخیاں
 ندی کے کنارے پرانا غرور۔ کوئی تو یہاں بنانا غرور
 ہمیں بھی کھڑی موج کے دام سے۔ سعد دھنگے قبروں ہیں آرام سے
 ہر سانس رنج تریب کے تربت ہے۔ میسر ہوں کاش قربت تری

میرزا

۸۔ چہ سے کہ پر چہن شکن
کا چہن سہاوت کے
دل لہجہ مادوں میں دھن ہے!

یہ شادی چہ روئے کلاط!
چہن نرینہ - ہم آگشیں! چہن!
اے ماہ وفت اوس المان
خوش گزشتہ اندک کر چہن
اپنی حق کے پازن چہن ہے
اس کی کلون پہ ٹھٹھک کی کر
بک آئندہ میں مذہب پانہ ہے!

ایک شروع ہم کی چہن
پادہ حق کے مصلحت
ہم عالم کی خاک چاہا آقا!

دس برس کے میں دے کعبہ
آج وہ اپنے سادہ کیا وقت
دعویٰ میں دس دس کے رسم!
ہم دھن سے کیا عا کر

بکینہ چہن کے کعبہ
بکینہ ایک پہن دار کی
ایک ایک باطن پر ہر نام!
کن سبجہ برس میں کعبہ!

ناموں کی گنت سے آواز
براہیل ہے کعبہ ہر نام
پادہ مصلحت کعبہ
ہر گز ہے سادہ چہن!

محمد علی صاحب

آج کس سے ہے!
چہن چہن کی کس ہے!

رودادہ عسکر کے پانی پر
سے گزرتی ہیں کی سرک
تف کاچہ کے سہ ذابہ
دست آئے چہن نے آئے ہے!

آج میں خیر سرب
چہن نے چہن پر چہن کا قف
میں کے دل پر چہن کی خاکش
ایک ہم نے دے کعبہ
آج آئے ہیں سہ دہن پر
ایہ اہل ہر ہر ہر!

رہ گزرتی سادہ چہن
آج خیر کے کعبہ
ایک دہن میں آئے ہے
پہل تک فرما چہن ہے!
ہم چہن کے کعبہ
تک ایک آج چہن ہے!
تک ایک ہے! کون آیا ہے!
(چہن کے کعبہ)
تک ایک ہے! کون آیا ہے!
تک ایک ہے! کون آیا ہے!

ہری ہری نعلو (۱)

ہری ہری نعلو . جگ جگ جیو جیو
 ہم تو ہیں بس درگزران کو اس جگ میں ہمارے
 تم سے ہے اس دلیس کی شہر با اسی دھوکے کا مان
 دلیس ہی اسی دلیس کو جس کے سینے کے ادا
 آئے والی ست رات کے ہر رات پر مسکان
 جگتے دھوکے پکے ہے . دھوکے ہے کھیاں
 ایک ایک گورڈا خوشیوں سے ہر پردہ جان
 شہر شہر اسی جیو جیو سنگ لہو
 جیو جیو سب
 داس داس . چو پو . ہری ہری ہری
 ہری ہری نعلو

قرآن کے جتنے انگار . اک برج ہر ہر
 صدیاں کے ماتے کا لہینہ . پتھروں پر شہنشاہ
 قد نہال کے لوگوں کو . اک شمع جیو کا خم
 زندگیوں کے جتنے جزیروں پر رگو رگو کے دم
 ہم کہہ چکی عجب غلوت . طغیان آدم
 جوتے کینہ . ہستی کی تہذیب . رقص کرد
 جیو جیو سب

داس داس . چو پو . ہری ہری ہری
 ہری ہری نعلو



دلیو کی موت

دلیو دنیا • زیرے ماتے کی ایک ایک کیر
 کتنی سو روتی رزوں کے ~~کھانڈے~~ کے دردوں کی خبر
 میں ہی بڑی تھی میں ایک ~~خود غصہ~~ تقدیر
 تو جی ہے تک بڑے دروازے میں ایک رستہ ہے تپتے ہوئے راز کا آگے

کیسی قدر؟ کہاں کا قیدی؟ اپنا گڑبحال
 بس اک حرب - اور کچھ پور دی شکتی کی محال
 ٹرٹی محال کے پیچھے کون تھا؟ دیکھ ہی اور نادان
 جوت کھا کے کون گرا؟ اس لاش کو پہچان
 رہی ہے لڑ آئیں! پڑا جبر ہو جان
 دن میں زیر رہی ہے پرے جسم کا سر جھٹکا

ی سالوں میں ہے ری زبڑوں کا سنگیت

تو بار، اور بھی دیکھ (اسے) روتے ہوئے موت

انرا

محمد رفیع

۱۹۶۵





ڈاکٹر سید عامر سہیل

تحقیق و تنقید کے حوالے سے یہ ڈاکٹر سید عامر سہیل کی چوتھی کتاب ہے۔ اس سے پہلے ان کی تین کتابیں ”تخلیقی جہتیں“ (۱۹۹۰ء) ”مجید امجد - بیاض آرزو بکف“ (۱۹۹۵ء) اور ”حوالہ“ (۲۰۰۳ء) شائع ہو چکی ہیں۔ تدوین و ترتیب کے حوالے سے ان کی دیگر تالیفات میں ”ان سے ملیے“ (۱۹۹۸ء) ”جدید نثر کے فکری اور تخلیقی رجحانات“ (۲۰۰۱ء) ”مشر خیال“ از سجاد انصاری (۲۰۰۲ء) ”دیوان شہیدی“ از کرامت علی خان شہیدی (۲۰۰۲ء) ”اردو کے نمائندہ کلاسیکی غزل گو“ (۲۰۰۲ء) اور ”قرۃ العین حیدر - ایک مطالعہ“ (۲۰۰۳ء) شامل ہیں۔ ”انگارے“ کے نام سے ماہانہ کتابی سلسلہ بھی مرتب کر رہے ہیں جس کا آغاز جنوری ۲۰۰۳ء میں ہوا اور دسمبر ۲۰۰۷ء تک اس کے ساٹھ شمارے شائع ہو چکے ہیں۔

ڈاکٹر سید عامر سہیل ۱۹۶۹ء میں مظفر گڑھ کی تحصیل علی پور میں پیدا ہوئے اور ۱۹۷۷ء میں ملتان منتقل ہو گئے۔ انہوں نے گورنمنٹ کالج (ایمرسن کالج) ملتان سے ۱۹۸۸ء میں بی۔ اے کا امتحان پاس کیا۔ بعد ازاں بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان سے ۱۹۹۰ء میں ایم۔ اے اردو اور اپریل ۲۰۰۲ء میں پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ۱۹۹۲ء سے درس و تدریس سے منسلک ہو گئے۔ گورنمنٹ کالج خانیوال، گورنمنٹ کالج سول لائینز ملتان اور شعبہ اردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان میں تدریسی فرائض انجام دے چکے ہیں۔ آج کل سرگودھا یونیورسٹی کے شعبہ اردو سے منسلک ہیں۔